

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

DOTTORATO IN LETTERATURE FRANCOFONE

XIX CICLO

**IL MAGHREB RACCONTA: LA FORMA BREVE NELLA
NARRATIVA FEMMINILE CONTEMPORANEA**

TESI PRESENTATA DA: PAOLA MARTINI

RELATORE: CHIAR.MA PROF.SSA CARMEN LICARI

COORDINATORE: CHIAR.MA PROF.SSA CARMINELLA BIONDI

Esame finale anno 2007

L-LIN/03

Maintenant que je suis sortie,
je ne rentrerai pas
Maintenant que j'ai parlé,
je ne me tairai pas.

Fawzia Zouari, *Pour en finir avec Shahrazad*

INDICE.....	I
INTRODUZIONE.....	1
 CAPITOLO 1: IL MAROCCO.....	 12
1.1 Panorama della letteratura femminile marocchina.....	14
1.1.1 Gli anni '80.....	14
1.1.2 Dagli anni '90 ai giorni nostri.....	21
1.1.3 L'insolito e la favola nei <i>Sept jardins</i> di Ghita El Khayat.....	29
1.1.4 <i>Elle</i> di Fadéla Sebti: 'la femme battante' tra emancipazione e alienazione.....	34
1.1.5 La donna tra essere e apparire: <i>La rencontre</i> di Bahaa Trabelsi.....	38
1.1.6 Le dannate di Houria Boussejra: <i>Femmes inachevées</i>	40
1.2. L'estetica del <i>seuil</i> nella narrativa di Rajae Benchemsi.....	44
1.2.1 Le attività e le opere.....	44
1.2.2 <i>Paroles de nuit</i> : una poesia di luci e ombre.....	46
1.2.3 Le donne ricordano: <i>Marrakech lumière d'exil</i>	49
1.2.4 Gli indugi filosofici della <i>Controverse des temps</i>	60
1.3. Le soglie di <i>Fracture du désir</i> (1999).....	69
1.3.1 I luoghi della soglia.....	70
1.3.2 Il tempo della frattura.....	82
1.3.3 I personaggi ir/reali di <i>Fracture du désir</i>	87
 CAPITOLO 2: LA TUNISIA.....	 94
2.1 Panorama della letteratura femminile tunisina.....	96
2.1.1 Dal 1975 al 1990.....	96
2.1.2 Dagli anni '90 ai giorni nostri.....	100
2.1.3 Noura Bensaad: il racconto come micro-romanzo.....	107
<i>L'immeuble de la rue du Caire</i>	107
<i>Mon cousin est revenu</i>	111
2.1.4 <i>La profanation</i> di Dorra Chammam: una prosa poetica.....	115
2.1.5 Il racconto allegorico.....	119
<i>Le prince du Ciel et le prince de la Terre</i> di Souad Guellouz.....	119
<i>La vague et le rocher</i> di Hélé Béji.....	121

2.2. Le mille e una attesa nella narrativa di Azza Filali.....	124
2.2.1 Le attività e le opere.....	124
2.2.2 Per un'estetica di scrittura e di vita: <i>Le voyageur immobile</i>	126
2.2.3 La prima raccolta di novelle: <i>Le jardin écarlate</i>	130
2.2.4 Un romanzo in frammenti: <i>Monsieur L...</i>	137
2.2.5 Tra <i>noir</i> e fantastico: <i>Les vallées de lumière</i>	144
2.3. Tanta attesa per nulla: <i>Propos changeants sur l'amour</i> (2003).....	153
2.3.1 L'attesa: una tentazione postmoderna.....	153
2.3.2 Il tempo dell'attesa.....	163
2.3.3 I luoghi dell'attesa.....	167
 CAPITOLO 3: L'ALGERIA	 176
3.1 Panorama della letteratura femminile algerina.....	176
3.1.1 Il periodo coloniale.....	176
3.1.2 Dall'Indipendenza agli anni '90.....	185
3.1.3 Dagli anni '90 ai giorni nostri.....	195
3.1.4 <i>Un ciel trop bleu</i> di Rachida Titah: il racconto sociale.....	202
3.1.5 <i>Famille nombreuse</i> di Nora Merniz: il micro racconto.....	205
3.1.6 <i>Sept filles</i> di Leïla Sebbar: il racconto <i>engagé</i>	214
3.2 Potere e strategie del raccontar/si nella narrativa di Maïssa Bey.....	214
3.2.1 Le attività e le opere.....	214
3.2.2 <i>Au commencement était la mer</i> : il coraggio della rivolta.....	220
3.2.3 <i>Nouvelles d'Algérie</i> : 'éclats de voix'.....	220
3.2.4 <i>Cette fille-là</i> : raccontar/si per ritrovar/si.....	224
3.2.5 Dire l'indicibile: <i>Entendez vous dans les montagnes</i>	227
3.2.6 <i>Surtout ne te retourne pas</i> o come re-inventarsi una storia.....	233
3.3. Tra il desiderio di dire e la tentazione del silenzio: <i>Sous le jasmin la nuit</i> (2004)..	241
3.3.1 La parola in scena.....	242
3.3.2 Il silenzio, fra rischio e tentazione.....	255
 CONCLUSIONI	 263

BIBLIOGRAFIA.....	269
INDICE DEI NOMI.....	296

INTRODUZIONE

Lo spoglio di manuali bibliografici, testi critici e antologie di letteratura maghrebina ha evidenziato come la presenza femminile sia stata a lungo, e in parte sia ancora, relegata a fenomeno marginale. Il nostro percorso di ricerca sulla prosa femminile contemporanea ha preso le mosse da tale constatazione e ha tentato di colmare, almeno in parte, una grave lacuna in seno alla critica, dando conto dell'intensa attività di pubblicazione ad opera delle scrittrici nordafricane.

Abbiamo inoltre rilevato che i contributi sulla letteratura prodotta da scrittrici hanno fatto registrare un sensibile aumento negli ultimi dieci anni, complice la creazione nelle sedi universitarie europee, ma soprattutto statunitensi, del settore disciplinare degli Women Studies. È tuttavia necessario precisare che nel nostro lavoro abbiamo evitato di applicare gli schemi interpretativi desunti dai Gender Studies o dagli Women Studies, nonostante questi abbiano fatto parte di un iniziale *background* critico. È stata infatti nostra intenzione non ricorrere ai criteri interpretativi della “diversità” e alle classificazioni che relegano le letterature di recente formazione nel rigido comparto delle “culture emergenti”. Crediamo di aver così assecondato anche la volontà della maggior parte delle scrittrici contemporanee, le quali da tempo affermano di voler farsi conoscere per se stesse e per ciò che producono, piuttosto che per una scrittura che oppone il dato maschile a quello femminile. Citiamo in proposito la dichiarazione della scrittrice marocchina Siham Bencheikroun, la quale con queste parole rifiuta la classificazione sessuata della scrittura: “il serait ridicule, n'est-ce pas, de demander à un homme écrivain [...] l'impact de son sexe dans la gestation de son écriture? Mais si l'écriture est celle d'une femme, alors cette écriture devient sexuée.”¹

Ciò non di meno è innegabile che nel Maghreb l'affermazione della donna come individuo e ancor di più come scrittrice è stata, ed è tuttora, un confronto continuo

¹ S. Bencheikroun, *Être une femme, être marocaine, écrire*, in M. Gontard, *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 18.

con l'universo maschile retto da leggi patriarcali che per secoli le hanno negato la parola, se non nello spazio privato della casa o nell'ombra del patio, riservandole unicamente il ruolo di custode della memoria e della tradizione. La narrazione, inizialmente concepita come "art de parler dans la nuit",² ovvero timido mormorio pronunciato nascostamente all'interno delle mura domestiche, è diventata per la donna, col tempo e a prezzo di dure lotte per l'auto-affermazione, un'arma per spezzare il silenzio impostole e affrancarsi dallo spazio della reclusione.

La nostra ricerca ha seguito inizialmente un criterio di selezione diatopico in virtù del quale abbiamo deciso di suddividere il nostro lavoro in tre parti, tre ampi capitoli, corrispondenti ai tre paesi del Maghreb oggetto della nostra indagine, tutti strutturati secondo la stessa modalità. L'ordine dei tre capitoli è stato deciso in base alla data di pubblicazione della raccolta di racconti scelta all'interno della produzione di ciascuna scrittrice sulla quale si focalizzerà il nostro studio. In base a tale principio il percorso attraverso la letteratura femminile maghrebina è iniziato col Marocco, seguito dalla Tunisia e dall'Algeria.

Ogni capitolo presenta una prima parte nella quale è tracciata una panoramica sulla letteratura femminile dagli esordi ai giorni nostri, ove si è avuto cura di evidenziare le condizioni che hanno favorito la presa di parola da parte delle scrittrici, segnalando le figure di spicco³ e le opere con le quali si sono fatte conoscere. È stato dato rilievo principalmente alla prosa, sia romanzo che racconto, e in minima parte alla saggistica, ma solo qualora vi siano state pubblicazioni particolarmente significative che hanno segnato una svolta per la lettura di fenomeni sociali e sociologici: pensiamo ad esempio a *Chahrazad n'est pas marocaine*⁴ di Fatima

² Z. Mezgueldi, *Les voix du récit féminin*, in M. Gontard, *Le récit féminin au Maroc* cit., p. 30.

³ Precisiamo che la presenza del luogo e della data di nascita di ogni scrittrice è stata segnalata solo nel caso in cui tali dati siano stati reperibili.

⁴ F. Mernissi, *Chahrazad n'est pas marocaine*, Casablanca, Le Fennec, 1988.

Mernissi, oppure a *Au delà de toute pudeur*⁵ di Soumaya Naamane Guessous. All'interno della panoramica sono state operate ulteriori suddivisioni cronologiche, volte a evidenziare in primo luogo le peculiarità delle opere pubblicate prima e dopo l'Indipendenza dalla Francia; successivamente sono state scelte alcune raccolte di racconti brevi, pubblicate dagli anni '90 ai giorni nostri, delle quali sono state analizzate la struttura e le tematiche ricorrenti. Talvolta abbiamo optato per inserire l'analisi di uno o più racconti non facenti parte di una raccolta, ma ai fini della nostra ricerca ugualmente significativi perché hanno dimostrato come la prosa breve, presto o tardi nella carriera di molte scrittrici, abbia rappresentato una vera e propria tentazione: un momento di riflessione su un'antica leggenda come nel caso de *Le prince du Ciel et le prince de la Terre*⁶ della tunisina Souad Guellouz, o su una tematica di scottante attualità quale il difficile cammino della donna per l'emancipazione personale in *Elle*⁷ di Fadéla Sebti.

È opportuno specificare che nel capitolo dedicato alla panoramica generale sulla prosa femminile dei singoli paesi del Maghreb compaiono quasi esclusivamente autrici di origine nordafricana; solo nella sezione algerina abbiamo allargato la prospettiva su scrittrici franco-algerine. È il caso di Leïla Sebbar, figlia di madre francese e padre algerino, emigrata in giovane età dal Nord Africa, e di Nora Merniz, nata in Francia da genitori algerini emigrati negli anni '60. Nei loro contributi letterari si ritrovano le tracce che hanno interessato anche la loro vicenda autobiografica in prima persona, come il meticciato culturale, l'emancipazione femminile, il fenomeno dell'immigrazione e il problema dell'integrazione nell'altra riva del Mediterraneo. Parimenti, si è dovuto accennare al pregnante ruolo nel contesto culturale algerino, e non solo, di Hélène Cixous, figura al limite di ogni classificazione, nata in Algeria da

⁵ S. Naamane Guessous, *Au delà de toute pudeur*, Casablanca, Eddif, 1995.

⁶ S. Guellouz, *Le prince du Ciel et le prince de la Terre*, in *Trois Nouvelles*, Tunis, Chama, 2001, p. 143.

⁷ F. Sebti, *Elle*, in J. Gaasch, *Anthologie de la nouvelle maghrébine*, Casablanca, Eddif, 1996.

genitori ebrei e da qui partita molto giovane per trovare, prima in Francia e poi altrove, una cittadinanza erratica.

Il secondo sottocapitolo, in una prospettiva di avvicinamento progressivo alla prosa breve, è incentrato sulla figura di una singola scrittrice: Rajae Benchemsi per il Marocco, Azza Filali per la Tunisia, Maïssa Bey per l'Algeria. A ognuna di loro viene dedicato un percorso bio-bibliografico che giunge, nel terzo e ultimo sottocapitolo, alla focalizzazione di una singola raccolta di racconti. Le tre autrici sono state selezionate in base ad alcuni fattori comuni: tutte e tre sono nate nel Maghreb e tuttora vi risiedono, hanno iniziato a scrivere intorno agli anni '90 cimentandosi in vari generi letterari e, fra quelli sperimentati, la prosa breve ha rappresentato il raggiungimento di una piena maturità letteraria. Attraverso tale *iter* abbiamo portato alla conoscenza autrici in Italia ancora poco o affatto conosciute, ad oggi mai tradotte – fatta eccezione per Maïssa Bey la cui ultima raccolta è stata tradotta nel 2005⁸ – e le cui opere non sono tutte di facile reperibilità.⁹

Lo studio dei testi di Rajae Benchemsi ha evidenziato la predilezione della scrittrice marocchina per la tematica della soglia. Nei suoi romanzi, come nella sua raccolta di racconti pubblicata nel 1999 cui è dedicato un approfondimento, *Fracture du désir*,¹⁰ la parola si compiace nel descrivere spettacolari visioni o atmosfere inquietanti, delineando paesaggi umani ai confini del mondo sensibile, sospesi tra realtà e fantasia. Rajae Benchemsi coinvolge il lettore e lo trasforma da destinatario passivo a parte integrante di un'esperienza estetica, attore di un gioco crittografico che vede nella declinazione della carnalità il riflesso di una sfida ai tabù e al pregiudizio. Corpi senza testa, teste senza corpo, voci misteriose come il canto di una sirena, evanescenti personaggi senza nome messaggeri di una dimensione surreale:

⁸ M. Bey, *La notte sotto il gelsomino*, (traduzione a cura di D. M. Panigada e S. Pirotta) Lecce, Besa, 2005.

⁹ Ricordiamo in proposito che tutte le opere di Azza Filali sono state pubblicate da case editrici tunisine.

¹⁰ R. Benchemsi, *Fracture du désir*, Paris, Actes Sud, 1999.

sono queste le creature che popolano i racconti di Rajae Benchemsi, ove il fantastico diventa strumento conoscitivo dell'altro da sé e del rimosso. La componente fantastica diventa anche una sfida alla rappresentazione della realtà, un simbolo della forza di mutamento, nonché la modalità forse più propizia per rimettere in discussione l'ordine costituito. Una particolare attenzione verrà riservata all'analisi delle coordinate spazio-temporali dei racconti nei quali si profila la soglia e ai personaggi ir/reali che vi si muovono, eternamente sospesi tra sogno e realtà, lucidità e follia.

È invece l'attesa il *leitmotiv* che abbiamo individuato nelle opere di Azza Filali. Definita, sulla base delle osservazioni di Remo Ceserani,¹¹ come una tematica postmoderna, l'attesa è presente già nella prima raccolta di racconti *Le jardin écarlate*,¹² torna nel suo romanzo *Les vallées de lumière*,¹³ per diventare poi, nell'ultima raccolta del 2003, *Propos changeants sur l'amour*,¹⁴ analizzata più in dettaglio nel terzo sottocapitolo della sezione dedicata alla Tunisia, non solo un tema ricorrente ma anche un elemento fondante a livello strutturale. L'attesa, come avremo modo di osservare, sgretola il perimetro della narrativa tradizionale. È ciò che succede anche nei racconti della scrittrice tunisina, ove il senso della fine pare irreparabilmente dissolto, lasciando le trame in sospeso, aperte, avvolte dal silenzio e dal dubbio, un dubbio che contagia il lettore, forse deluso circa la mancata soluzione dei piccoli drammi quotidiani al centro dei testi. L'attendere schiaccia il tempo minore della *routine* in una malinconica stagnazione senza progressione. All'eterno presente è possibile sfuggire ormai solo col ricordo, attraverso fugaci tuffi nel passato, o con ingannevoli proiezioni nel futuro. Nei brevi racconti di Azza Filali verrà dato risalto anche ai luoghi dell'attesa. Ecco allora che la sala d'aspetto di un

¹¹ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

¹² A. Filali, *Le jardin écarlate*, Tunis, Mim, 1996.

¹³ A. Filali, *Les vallées de lumière*, Tunis, Cérès, 2001.

¹⁴ A. Filali, *Propos changeants sur l'amour*, Tunis, Cérès, 2003.

ambulatorio medico o di un aeroporto, la strada, l'ufficio e la camera da letto diventano i luoghi dell'attendere vano per eccellenza: attesa di un dialogo sincero, di un altrove di prosperità, di un magico incontro, di un misterioso messaggio o di una parola che comunichi ancora desiderio e passione.

Per Maïssa Bey la scrittura è impegno, scandaglio nella memoria individuale e collettiva. L'intento della scrittrice algerina è quello di dire, attraverso la scrittura, la travagliata storia dell'Algeria, martoriata dalla guerra di Liberazione e dalla più recente guerra civile: una storia spesso occultata o misconosciuta dai libri e dai mezzi d'informazione, filtrata da una sensibilità provata – il padre è stato ucciso dalle milizie francesi durante la guerra d'Indipendenza – ma con uno sguardo sempre lucido e attento. Diventa allora fondamentale prendere la parola ed esser consapevoli del potere e delle strategie del raccontar/si. Gli undici racconti di *Sous le jasmin la nuit*,¹⁵ raccolta pubblicata nel 2004 e oggetto di un approfondimento nel terzo sottocapitolo della sezione algerina, mettono in scena coraggiose figure di donna che attraverso la parola tentano di sfidare il silenzio – quello imposto o quello scelto, alla fine, per rassegnazione – per raccontare le problematiche più varie: la discriminazione, il peso schiacciante delle tradizioni, il ripudio e l'abiezione che frantumano i rapporti familiari, la tragedia degli stupri perpetrati durante la guerra civile ingaggiata dagli integralisti del FIS. L'analisi di *Sous le jasmin la nuit* ha tentato di mettere in luce le strategie della presa di parola da parte del personaggio e al contempo le dinamiche narrative in grado di veicolare il senso del silenzio.

La nostra disamina delle raccolte, effettuata nell'ultima parte di ogni capitolo, si è fondata in primo luogo su un'analisi di tipo strutturale-narratologico, seguendo alcuni schemi interpretativi desunti dalle teorie di Genette, Prince e Todorov. Sulla base delle loro riflessioni è stato elaborato un approccio al testo in grado di rilevare, fra i

¹⁵ M. Bey, *Surtout ne te retourne pas*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2005.

vari aspetti, la voce narrante, la focalizzazione e l'asse cronologico, per evidenziare il potere della *parole contée* e dunque del narrare.

In seguito, come direbbe Toni Morrison,¹⁶ ci siamo affidati alle scrittrici per tentare di “vedere nel buio”, decidendo pertanto di interrogare i testi e rintracciarvi la tematica che per la sua più frequente occorrenza poteva avere un rilievo concettuale e strutturale. L'attesa, la soglia e il raccontar/si diventano dunque i temi attorno ai quali ruotano e si strutturano rispettivamente i racconti di Azza Filali, Rajae Benchemsi e Maïssa Bey, ma anche potenti metafore in grado di sollevare complesse problematiche e scardinare un discorso ancora oggi prigioniero della censura e dei tabù.

Ogni volta che ci siamo riferiti ai testi contenuti nelle raccolte oggetto della nostra ricerca, lo abbiamo fatto usando la parola “racconto”, evitando di addentrarci nell'annosa e mai risolta *querelle* che in francese s'innescava quando si tratta di definire *conte*, *récit* e *nouvelle*. Da tempo l'antica diatriba che opponeva *conte* e *nouvelle* è ormai sopita, poiché, come osserva anche Valeria Gianolio,¹⁷ si è preferito aggirare il problema con la definizione di “narrativa breve”, mutuata dall'espressione inglese *short story*. D'altra parte in virtù del proliferare di generi ibridi, sperimentali, sempre più sfuggenti ad ogni rigida classificazione, anche la critica contemporanea ha optato per abbandonare gli impervi percorsi definitivi.

L'uso della forma breve è antichissimo e coincide forse con le origini stesse della narrazione orale. Non dimentichiamo che la nostalgia dell'oralità è presente anche nell'arte del novellare di due capolavori letterari: l'uno della cultura araba, *Le Mille e una Notte*, e l'altro della cultura italiana, il *Decamerone* di Giovanni Boccaccio. Eppure, nonostante tali illustri antenati abbiano potuto favorirne il riconoscimento e

¹⁶ Cfr. T. Morrison, *Playing in The Dark*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1992.

¹⁷ Cfr. V. Gianolio (a cura di), *L'univers de la nouvelle*, Torino, Petrini editore, 1985.

la fama, il racconto ha conosciuto nei secoli fortune alterne. Non di rado esso viene infatti giudicato un genere minore, marginale, momento di passaggio al romanzo del quale è stato mero laboratorio. Così anche l'autore di racconti è stato spesso considerato scrittore di corto respiro, incapace di tracciare un ampio affresco. Tuttavia, come ci conforta Pellizzi,¹⁸ il racconto non ha affatto niente da invidiare agli altri generi, tanto meno al romanzo, in quanto forma, espressione delle aporie e dei modi di sentire e vivere la modernità.

La narrazione contemporanea, infatti, sembra non ambire più all'esaustività, a colmare lo spazio del narrabile. Essa, al contrario, rifugge dalla completezza, dalla totalità e dall'ordine. Ecco allora che la forma breve si configura come sguardo parziale, visione di scorcio, frammento, episodio, al centro del quale gravitano campi di forze non meno potenti rispetto ad altri generi letterari. Anzi, in virtù della sua brevità e della sua concisione, il racconto ha sul romanzo – come illustra Baudelaire nel suo saggio introduttivo ai racconti fantastici di Poe¹⁹ – il vantaggio di una maggiore intensità. La sua lettura può essere compiuta tutta d'un fiato ed è in grado di lasciare nella mente del lettore “une unité d'impression”,²⁰ un ricordo ben più forte e nitido, rispetto alla lettura più volte interrotta e ripresa di una lunga narrazione.

La forma breve sembra essere allora il genere più adeguato per raccontare l'istante, l'impalpabile, gli stadi sotterranei dell'inconscio, la presa di coscienza. Per l'effetto lente del quale fa uso, il racconto diventa quello che Aubrit definisce “une invitation à décrire la surface trop lisse des choses.”²¹

¹⁸ Cfr. F. Pellizzi, *Forme del racconto*, «Bollettino '900», 1-2, 2005, pp. 1-10.

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in E. A. Poe, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 1049-1062.

²⁰ *Ibid.* p. 1057.

²¹ J.-P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Colin, 2002, p. 158.

La presente ricerca è stata svolta in Italia consultando le biblioteche del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Bologna, della Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, Nazionale di Firenze, dell'Institut Français di Firenze, della sezione multiculturale presso la Biblioteca Lazzerini di Prato.

All'estero la nostra ricerca è stata condotta a Parigi presso l'Institut du Monde Arabe e la Bibliothèque Nationale Mitterand; a Tunisi presso la biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università La Manouba; a Casablanca lall'Università Hassan II.

Tali attività sono state possibili anche grazie al contributo del CNR nell'ambito del Progetto Promozione Ricerca (Settore Progetto Giovani).

CAPITOLO I

IL MAROCCO

Sudique Ma Vraie Demeure Mon Diable et Mon
Bon Dieu
Sudique
comme qui dirait ma mère ma terre ma vie

Mohammed Khaïr-Eddine, *Agadir*

1.1 Panorama della letteratura femminile marocchina

1.1.1 Gli anni '80

Le scrittrici marocchine approdano tardivamente sulla scena letteraria maghrebina di lingua francese. Le romanziere tanto attese compaiono infatti solo agli inizi degli anni '80, mostrando una propensione per schemi narrativi tradizionali che privilegiano il ritratto, all'interno di una dinamica creativa che Rachida Saïgh Bousta definisce ancora "bousculante".¹

La critica fa generalmente coincidere il debutto delle donne² sulla scena letteraria marocchina con la pubblicazione di *Aïcha la rebelle*³ di Halima Ben Haddou.

¹ R. Saïgh Bousta, *Romancières marocaines. Épreuves d'écriture*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 11.

² Alcune antologie di letteratura maghrebina, come *La littérature féminine de langue française au Maghreb* di Jean Déjeux, attribuiscono a Elisa Chimenti (Napoli 1883- Tangeri 1969) il merito di aver inaugurato la stagione femminile del romanzo in Marocco con la pubblicazione nel 1958 di *Au cœur du harem*. Questa esule, viaggiatrice e scrittrice poliglotta e eclettica può essere definita una mediatrice interculturale *ante litteram*, annoverabile nell'esiguo gruppo di coloro che, nella prima metà del '900, hanno saputo leggere l'Oriente con intelligenza. Dopo aver viaggiato dalla Tunisia al Marocco attraversando il Rif, Elisa Chimenti giunge a Tangeri dove decide di stabilirsi adottando una formula di convivenza multiculturale matura e consapevole. Tuttavia, benché sia stata la prima donna ad aver preso la penna in Marocco poco dopo l'Indipendenza, vogliamo privilegiare un percorso storiografico che dia risalto alle scrittrici di origine marocchina.

³ H. Ben Haddou, *Aïcha la rebelle*, Paris, Jeune Afrique, 1982.

Tuttavia dovremmo anche tener conto del fatto che Farida Elhany Mourad ha dovuto conservare a lungo in un cassetto i suoi testi prima di poterli pubblicare a proprie spese intorno alla metà degli anni '90,⁴ fatta eccezione per il romanzo *La fille aux pieds nus*⁵ pubblicato nel 1985.

Paralizzata dall'età di nove anni, Ben Haddou intese fare del suo primo romanzo una sfida per tentare di superare i limiti della propria invalidità fisica⁶ e della propria inesperienza in fatto di scrittura. *Aïcha la rebelle* racconta, attraverso una trama perfettamente lineare, la storia di una ragazza nata in una fattoria del Rif, sotto l'occupazione spagnola, alla quale verrà rivelata la verità sulle proprie origini dal proprietario della tenuta. Costui la metterà a parte di un passato doloroso fitto di misteri svelandole che i genitori avevano dovuto vivere il loro amore segretamente, perché ostacolato dalle rispettive famiglie. L'inaspettata gravidanza li aveva in seguito spinti a dare la neonata in affidamento ai loro ricchi padroni per poi rivendicarne, dopo alcuni anni, la paternità. Il romanzo si complica con peripezie rocambolesche fra le quali l'ossessivo corteggiamento dell'ex patrigno di Aïcha, il quale, rimasto vedovo, per non perdere l'amore della figliastra le propone di sposarla. La protagonista si dimostra ribelle e vendicativa e gli preferirà il contadino Ahmed, il quale verrà sfidato a duello dal nobile spagnolo, duello nel quale entrambi perderanno la vita. L'intreccio è un susseguirsi di colpi di scena che sfidano la verosimiglianza e, come sostiene Rachida Saïgh Boustia, "cultive l'énigme comme un moyen de créer des motivations de lecture."⁷

I romanzi de *La fille aux pieds nus* di Farida Elhany Mourad, cui abbiamo già fatto riferimento, e de *L'enfant endormi*⁸ di Noufissa Sbaï sono anch'essi incentrati su

⁴ Cfr. R. Saïgh Boustia, *op. cit.*, p. 67.

⁵ F. Elhany Mourad, *La fille aux pieds nus*, Casablanca, Dar el Beïda, 1985.

⁶ L'intento, peraltro esplicitato nella quarta di copertina, è quello di "prouver aux autres ce qu'une fille infirme, dans l'incapacité même de s'asseoir, est capable de faire." H. Ben Haddou, *op. cit.*

⁷ R. Saïgh Boustia, *op. cit.*, p. 74.

⁸ N. Sbaï, *L'enfant endormi*, Rabat, Édino, 1987.

figure di donne, vittime di abusi, che sperimentano sulla propria pelle la sofferenza fisica e morale. La scrittura diventa allora messinscena delle ferite, confermando il disagio del corpo nello spazio inteso come territorio di auto-affermazione.

Le scelte delle scrittrici che hanno esordito negli anni '80, quali Halima Ben Haddou, Noufissa Sbaï e Farida Elhany Mourad, sono segnate da una netta predilezione per il romanzo lineare e didattico a sfondo sociologico con incursioni nell'autobiografia. Tali aspetti sono particolarmente evidenti nelle opere prime di queste giovani autrici, ove raccontare inaugura “une certaine quête initiatique et célèbre le baptême de l'écriture.”⁹ La linearità e l'effetto di realtà ricercati costantemente nascono dal desiderio di testimoniare, preoccupazione che inizialmente accomuna pressoché tutte le romanziere. Infatti, all'interno dei testi prodotti in questo periodo sono ancora totalmente assenti l'adozione di strategie narrative complesse e una riflessione sulla scrittura in senso metaletterario, a vantaggio di contenuti a sfondo sociale, antropologico e psicologico che vanno oltre il campo della pura finzione letteraria. Acquista inoltre rilievo notare che, se le trame dei primi romanzi sono imbastite su uno sfondo più o meno palesemente autobiografico, molte scrittrici, spesso, sembrano smentire tale aspetto per mezzo di vigorose prese di distanza dai contenuti trattati. Con queste parole, ad esempio, Farida Elhany Mourad ammonisce i suoi lettori nell'introduzione de *La fille aux pieds nus*:

Le caractère de cet ouvrage étant d'actualité, je tiens à préciser que toute similitude entre les personnages présentés ici et des personnes vivantes ou ayant vécu, ne pourrait être que le fait d'une coïncidence et ne relève donc que d'une pure imagination.¹⁰

Di ugual tenore è l'avvertenza che compare nella premessa di *Vivre dans la dignité ou mourir* di Farida Diouri:

⁹ R. Saïgh Boust, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ F. Elhany Mourad, *op. cit.*, 1985, p. 1.

En raison de son actualité, l'auteur tient à préciser que ce roman est une œuvre de pure fiction. Les noms, personnages, lieux et événements n'existent que dans son imagination...¹¹

A fronte di certe puntualizzazioni, Fadéla Sebtì, come si legge nell'introduzione di *Moi, Mireille lorsque j'étais Yasmina*, non esclude invece un rapporto tra finzione e realtà:

Toute ressemblance ou similitude avec des personnages existant n'est pas nécessairement fortuite. Ce livre est dédié à toutes les Mireille devenues Yasmina.¹²

Una delle autrici più originali e la cui scrittura mostra maturità e ricchezza sia nelle scelte stilistiche che contenutistiche è Leïla Houari (Casablanca, 1958). Il suo romanzo d'esordio, *Zeïda de nulle part*,¹³ le varrà il premio Lawrence Trân a Bruxelles, città nella quale si è trasferita giovanissima. L'opera, in parte autobiografica, è incentrata sulle problematiche identitarie della seconda generazione d'immigrati maghrebini, i cosiddetti *beurs*, e ne focalizza la frattura fra cultura d'origine e cultura d'accoglienza. Zeïda, la protagonista, vive con angoscia tale conflitto senza sapervi trovare una soluzione. Lo scarto tra il codice comportamentale dei genitori e il proprio si acuisce allorché ella si confronta con la madre, portavoce dei valori ancestrali del paese natale:

J'ai honte de moi, à force de me révolter j'en arrive à ne plus savoir ce que je veux. Tu me racontes ta nuit de nocces, simplement parce que c'est comme cela et moi je me fâche, pourtant je ne trouve rien à répondre, tu me dis: «L'honneur c'est la pureté de la femme [...]» et

¹¹ F. Diouri, *Vivre dans la dignité ou mourir*, Marrakech, Tensift, 1995, p. 1.

¹² F. Sebtì, *Moi, Mireille, lorsque j'étais Yasmina*, Casablanca, Le Fennec, 1995, p. 2.

¹³ L. Houari, *Zeïda de nulle part*, Paris, L'Harmattan, 1985.

moi, je veux justement déchirer ce voile d'interdits, je veux connaître l'amour et une ombre me poursuit, me bloque, et je crois que toute ma vie sera tatouée, j'ai voulu rejeter mon histoire et voilà qu'elle me poursuit, me harcèle, me rit au visage et me laisse perdue.¹⁴

L'itinerario che conduce alla consapevolezza della propria individualità, al di là di ogni codice prestabilito, passa dunque attraverso il *dévoilement* del proprio corpo e delle proprie emozioni, così come, a livello metatestuale, attraverso l'affermazione di un *je* che ribadisce la propria soggettività contro ogni alienazione e sradicamento.

A distanza di tre anni Leïla Houari pubblica *Quand tu verras la mer*,¹⁵ una raccolta di quattro racconti preceduti da un lungo frammento iniziale ove la voce del narratore si confonde con quella dell'autore. Colei che narra è infatti una donna maghrebina residente a Bruxelles, la quale manifesta il suo desiderio di combattere il disagio identitario della propria vita *entre-deux* raccontando storie, dando così luogo a due livelli narrativi. La struttura del testo è resa più complessa, ma al contempo maggiormente coesa, grazie alla ricorrenza di tematiche ed elementi simbolici – quali l'immigrazione, il mare, lo sguardo, l'acqua in tutte le sue forme – che percorrono l'intera raccolta conferendole unità.

Un posto speciale nella panoramica della letteratura marocchina, nonché nella nostra ricerca, è da attribuire senza dubbio a Fatima Mernissi (Fes, 1940) che collochiamo alla fine di questo paragrafo, tra due decenni – gli anni '80 e gli anni '90 – che l'hanno vista protagonista indiscussa della scena letteraria maghrebina. Considerata una fra le più autorevoli e originali intellettuali dei paesi arabi, Fatima Mernissi è anche docente di sociologia presso l'Università Mohamed V di Rabat, saggista, consulente dell'Unesco e membro del Consiglio universitario delle Nazioni

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵ L. Houari, *Quand tu verras la mer*, Paris, L'Harmattan, 1988.

Unite, oltre che coordinatrice dell'*Association des femmes tunisiennes pour la recherche et le développement*.

La questione femminile appare chiaramente come il filo conduttore del suo percorso di scrittrice fin dalla sua prima opera *Sexe, Idéologie, Islam*.¹⁶ Tuttavia non renderebbe giustizia al suo vasto lavoro ridurre la complessità della sua riflessione al solo interesse per le donne, poiché il suo pensiero si è dimostrato sensibile a tutti i profondi mutamenti storico-sociali della contemporaneità. Le sue opere si caratterizzano infatti per una visione del mondo che ingloba passato, presente e futuro e per la continua ricerca del dialogo fra le epoche e le culture. Il suo secondo saggio, *Harem politique*,¹⁷ rappresenta una delle indagini più lucide e acute sulla relazione fra la donna e la politica in Marocco. L'autrice è risalita alle origini islamiche delle società musulmane, dimostrando come biografi e storici abbiano costruito un muro di silenzio sulla presenza politica della donna negli stati musulmani. Ne è un esempio Aïcha, una delle mogli favorite del Profeta, il cui nome è quasi sempre taciuto dalle cronache storiche.

Fatima Mernissi ha quindi deciso di continuare la propria riflessione nell'ambito delle donne dimenticate con *Sultanes oubliées*,¹⁸ un'opera volta a testimoniare l'odissea delle donne musulmane che, fra il 700 e il 1500, hanno regnato da sole o condividendo il potere con un uomo. Avvalendosi dei risultati di una ricerca molto accurata e delle proprie doti di narratrice, la scrittrice è riuscita a togliere il velo a queste figure fondamentali, seppur totalmente misconosciute, della storia marocchina.

Il breve saggio *Chahrazad n'est pas marocaine*¹⁹ cerca di spiegare il rapporto tra le donne e la cultura e, conseguentemente, il potere, sottolineando la forza del mutamento dei valori: Chahrazad, donna colta e astuta per antonomasia, assurge a

¹⁶ F. Mernissi, *Sexe, idéologie et Islam*, Paris, Tierce, 1983.

¹⁷ F. Mernissi, *Le harem politique. Le Prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 1987.

¹⁸ F. Mernissi, *Sultanes oubliées*, Paris, Albin Michel, 1990.

¹⁹ F. Mernissi, *Chahrazad n'est pas marocaine* cit.

simbolo di questa continua mutazione, di un sapere sempre cangiante. Essere in grado di gestirlo e di dotarne un intero popolo, lascia intendere la scrittrice, costituisce la condizione primaria per ogni paese che voglia partecipare attivamente alla scena internazionale. Chahrazad, come mito, pone il problema del rapporto ineguale, delle strategie di sopravvivenza del più debole e dell'emarginato di fronte alla forza violenta e brutale del superpotente. Il suo trionfo intellettuale al cospetto di un marito sanguinario risiede nella sua abilità nel saper trasformare ogni racconto in una forma di erudizione e conoscenza. L'autrice preconizza dunque l'avvento di una nuova era in cui le potenzialità femminili saranno valorizzate e non più oscurate a causa di una mentalità maschilista e medievale.

In *Rêves de femmes*²⁰ una giovane fanciulla narra in ventidue capitoli un racconto che evoca il Marocco degli anni '40, nel contesto della colonizzazione francese e spagnola. Il contributo storico è di notevole spessore, poiché vi si conserva la memoria di eventi significativi quali il manifesto dell'indipendenza del 1944, lo sbarco degli Americani a Casablanca, fino a risalire all'epoca degli Andalusi e delle diaspore dei musulmani e degli ebrei. Su tale ricco e documentato scenario s'interseca un testo di straordinaria ricchezza antropologica in cui vengono descritte le relazioni fra donne all'interno dello spazio chiuso e anonimo dell'*harem* domestico. Narrare, per queste donne, diventa esistere, uscire fuori dall'angusto perimetro della casa-prigione e, come sostiene anche Zohra Mezgueldi, "la prise de parole est ici au service de l'expression de l'histoire collective des femmes mais aussi de la construction d'une identité individuelle."²¹ La cifra didascalico-pedagogica è evidente ed è rafforzata dalla presenza di una vasta gamma di argomenti inerenti l'universo femminile che vanno da una vigorosa denuncia della condizione della

²⁰ F. Mernissi, *Rêves de femmes*, Paris, Albin Michel, 1996.

²¹ Z. Mezgueldi, *Les voix du récit féminin*, in M. Gontard, *Le récit féminin au Maroc* cit., p. 28.

donna, alla fabbricazione del *ghassoul*.²² Il finale si focalizza sulla presa di coscienza della giovane protagonista, la quale comprende che per creare una rivoluzione è necessario, prima di tutto, trasgredire le regole e affermare i propri diritti.

Come consulente di organismi internazionali, Fatima Mernissi è impegnata su molteplici fronti e oggi rappresenta, al cospetto di un pubblico sempre più internazionale, la voce della donna marocchina. Grazie alla sua attività l'immagine della donna musulmana si sta affrancando da molti pregiudizi e ha così contribuito a rafforzare la credibilità femminile, incoraggiando le donne a produrre e a occupare lo spazio del sapere.

1.1.2 Dagli anni '90 ai giorni nostri

Agli inizi degli anni '90 sono ancora poche le donne che si sono avventurate nella creazione letteraria e la narrativa femminile in lingua francese non supera la decina di titoli.

Inaugura il nuovo decennio *Le ressac*²³ di Nouzha Fassi, un romanzo incentrato sul personaggio di Soraya, una donna colta e illuminata, originaria della borghesia di Fès, la quale scopre con orrore e impotenza i limiti della propria condizione femminile. Malgrado la sua emancipazione e la sua profonda avversione contro i matrimoni combinati, un giorno Soraya si trova a dover sposare un uomo scelto dalla propria famiglia. Nonostante la forte determinazione, la sua rivolta rimane interiore e lascerà che la sua identità, così come le sue aspirazioni, abbiano una realizzazione solo in una dimensione onirica, divenendo "l'image terne d'une esclave entre deux

²² Il *ghassoul* o *rassoul* (letteralmente 'terra che lava') è un'argilla saponina estratta dalle montagne dell'Atlante, usata generalmente per la cura del corpo e nella cosmesi.

²³ N. Fassi, *Le ressac*, Paris, L'Harmattan, 1990.

âges.”²⁴ All’annuncio del matrimonio con Hicham, la donna diventa fragile e, commiserandosi, decide di abdicare alla propria volontà: “Je ne peux aller à l’encontre d’une société ancrée dans la misogynie. Pauvre fille que je suis! Que peut peser mon opinion dans le monde des adultes ?”²⁵ Invece di ribellarsi contro la società, Soraya preferisce riversare ogni suo rancore contro il marito, additato come l’unico responsabile dell’alienazione della sua libertà. La risacca si profila dunque come metafora degli ostacoli sociali, ma anche dei sentimenti contraddittori che animano il cuore di una donna in balia delle decisioni di una collettività incurante dei sentimenti, attenta solo alle convenienze sociali.

Appartiene allo stesso *milieu* borghese la protagonista di *Anissa captive*²⁶ che Fatiha Boucetta pubblica nel 1991. La narratrice ripercorre con *humour* e disincanto l’itinerario di una giovane e benestante marocchina, Anissa, afflitta da un profondo *mal de vivre*, in cerca della propria felicità, pur senza mai raggiungerla. La narrazione inizia nel giorno stesso in cui la protagonista viene al mondo facendo irruzione dal ventre materno. Curiosa e piena di vita, la donna si scontrerà fin da giovanissima con l’incomprensione dei genitori che vorranno far di lei una figlia modello, affidandola ai migliori istituti per curarne l’educazione. Vittima di una cultura i cui tabù frustrano ogni suo desiderio e ogni sua emozione, Anissa giunge fino a detestare il proprio corpo.²⁷ Col tempo, solo la fuga nel sogno le permette di ricrearsi un universo a misura delle proprie aspettative. In seguito, prigioniera in due ruoli che sente di non aver scelto liberamente – quello di moglie e quello di madre –, pertanto nuovamente ostaggio del proprio corpo, medita il suicidio e accusa la società di aver deciso il suo destino al proprio posto:

²⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁶ F. Boucetta, *Anissa captive*, Casablanca, Eddif, 1991.

²⁷ “Elle avait la nette impression d’être une chose enfermée dans une enveloppe trop large ou trop petite.” *Ibid.*, pp. 139-140.

La société, ce monstre sacro-saint sans l'approbation duquel personne ne peut faire un pas, pour lequel je suis arrivée là où je suis: malheureuse, mariée avec un homme que je n'ai jamais aimé et surtout avec lequel je ne m'entends pas. [...] Je suis toujours captive.²⁸

L'intento che anima la composizione del testo, esplicitato, come vedremo, fin dal prologo, è la ricerca di sé:

C'est pour tenter de cerner ce personnage, pour mettre à jour, pour traquer, pour démasquer, pour arrêter, pour emprisonner, pour rééduquer enfin tout ce caractère bizarroïde, que l'envie lancinante d'écrire ce livre s'est installée en moi.²⁹

E anche la scrittura diventa a tal fine “une sorte de méthode thérapeutique”³⁰ al servizio di un costante esercizio d'introspezione, d'osservazione della coscienza e dei sentimenti, retta sempre dal desiderio di raccontare il vero: “Ceci est l'histoire d'une petite fille que j'ai connue, parfois aimée, parfois plainte, parfois haïe, au point de souhaiter sa mort.”³¹ Il dubbio che l'identità della narratrice e dell'autrice coincidano viene fugato, solamente in parte, da quest'affermazione contenuta nel prologo: “Je tiens aussi à préciser que toute ressemblance avec ces personnes existant ou ayant existé ne saurait être que la preuve d'un cas fortuit ou l'effet d'une imagination débordante.”³² Il *je* del romanzo di Fatiha Boucetta è l'espressione, il grido di una vita minacciata nella sua stessa esistenza di donna e la scrittura diviene dunque l'unico mezzo col quale lottare per auto-affermarsi.

²⁸ *Ibid.*, p. 297.

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 6.

³¹ *Ibid.*, p. 9.

³² *Ibid.*

È a partire dal 1995 che le donne entrano in modo dirompente sulla scena letteraria, incoraggiate da una dinamica attività associativa e da un effettivo miglioramento delle loro condizioni sociali, grazie anche alla modifica del codice sulla famiglia, la *moudawana*, la quale sancisce, fra gli altri principi, l'uguaglianza di diritti e doveri all'interno della coppia. È rilevante ricordare che proprio in questi anni prendono la parola anche le studiose e le docenti universitarie, i cui saggi, soprattutto nell'ambito delle scienze umane, sono a poco a poco riusciti a conquistare il consenso dell'editoria. Fra le più celebri ricordiamo, oltre alla già citata Fatima Mernissi, Soumia Naamane Guessous, autrice di *Au-delà de toute pudeur*,³³ un'opera che tratta di argomenti come il ripudio, la sessualità, il velo, sui quali pesa troppo spesso il pudore, quella *hchouma*³⁴ invalicabile che confina la donna in uno spazio di reclusione sociale e mentale.

Nel 1995 è ancora la casa editrice marocchina Eddif a proporre un altro *récit de vie* con *Ma vie, mon cri*³⁵ di Rachida Yacoubi. È la commovente testimonianza di una donna, madre di quattro figli, cacciata di casa e ripudiata dal marito. Senza denaro e privata di ogni agio cui la vita borghese l'aveva abituata, Rachida, la protagonista, vaga per strada sperimentando il biasimo nello sguardo degli altri e il ludibrio di una società ottusa che giudica con disprezzo il suo *status* di donna divorziata.

Il testo è in larga parte autobiografico – come d'altronde anche la scelta del nome della protagonista lascia intendere – e tenta di stabilire a più riprese un legame di

³³ S. Naamane Guessous, *Au delà de toute pudeur*, Casablanca cit.

³⁴ Nell'introduzione al volume, Soumaya Naamane Guessous spiega in questi termini la *hchouma*: "Hchouma est délicat à traduire: tantôt c'est la honte, honte d'avoir commis tel ou tel acte, tantôt c'est la pudeur et la hchouma interdit de se conduire de telle ou telle manière. Mais hchouma n'est en fait ni l'une ni l'autre: plus que la honte, plus que la pudeur elle est présente constamment en tout lieu, en toute circonstance. Le mot n'a pas besoin d'être prononcé, la hchouma dicte, contrôle, interdit, elle se profile derrière bien des actes. [...] C'est un code auquel on se conforme sans réfléchir, et qui légifère toutes les situations de l'existence." *Ibid.*, p. 5.

³⁵ R. Yacoubi, *Ma vie, mon cri*, Casablanca, Eddif, 1995.

complicità col lettore, affinché si realizzi una sorta di missione educativa che l'opera è chiamata a compiere:

Aujourd'hui, je te demande à toi mon cher lecteur, d'être mon confident et de bien vouloir transmettre mon message à toutes ces femmes que tu connais de près ou de loin, et qui comme moi ont vécu l'humiliation du divorce, puisque dans de nombreux pays encore, ces deux mots sont liés.³⁶

Nonostante la vita di Rachida si presenti come una lunga sequela di delusioni e di soprusi, l'affrancamento dai legami familiari e la scoperta del senso di libertà sono percepiti come una forza salvifica. Ecco le sue parole in un significativo soliloquio in cui sfoga la propria gioia per la ritrovata identità e indipendenza:

Ce jour-là je fus envahie par une sensation extraordinaire; cela faisait tellement longtemps que je ne m'étais pas sentie aussi libre, aussi légère, aussi confiante. J'étais maîtresse de mon corps et de mon âme. C'est beau, très beau de prendre conscience de soi-même, de pouvoir communiquer avec les infimes parties de son être. [...] Je goûtais mon indépendance et j'avais de défendre mon monde avec une extrême sérénité. [...] Être libre, c'est se découvrir avant de saisir ce qui nous entoure, parcourir les chemins, respirer, comprendre, et aller jusqu'au fond des choses.³⁷

La storia si conclude con l'imprigionamento di Rachida per il mancato pagamento di un debito. Alla fine la libertà le recherà solo ulteriori sofferenze, poiché la società non è mai stata in grado di tutelarla, né prima dal giogo di un marito tiranno, né dopo dall'ostilità degli altri uomini:

J'avais quitté un homme pour me retrouver face à mille autres. Je n'étais qu'une proie qu'ils dévoraient des yeux. Leurs regards me

³⁶ *Ibid.*, p. 55.

³⁷ *Ibid.*, p. 28.

perçaient les os et me dégoûtaient. Mais je n’y pouvais rien. Eux, ils pensaient pouvoir tout se permettre puisque j’étais devenue publique. Rejetée par tous, même par mes amis les plus chers, je ne voyais plus que leurs nuques.³⁸

Il tono dell’opera è quello della requisitoria e della critica sociale che spesso schiacciano la caratterizzazione dei personaggi relegandoli a piatti portavoce di un’ideologia. La stessa protagonista Rachida, come osserva anche Rajaa Nadifi, mostra alcune zone d’ombra: “peu d’éléments transparaissent sur son for intérieur, sa psychologie. [...] Elle n’a d’existence que par les agressions qu’elle subit. Le personnage n’a aucune réelle profondeur hormis celle qui réside dans le cumul de ses souffrances.”³⁹ Diventa inoltre facile giudicare eccessivamente semplificata la dicotomia che si stabilisce tra Rachida, archetipo della donna martire e virtuosa, e la maggior parte delle altre donne tratteggiate nel romanzo, quasi tutte delle prostitute.

Si collocano invece nella seconda metà degli anni ’90 i romanzi di Nadia Chafik (Casablanca, 1962): *Filles du vent*,⁴⁰ *Le secret des djinns*⁴¹ e *À l’ombre de Jugurtha*.⁴² Al centro delle tre opere vi sono personaggi incompresi e emarginati dalla società che riscoprono se stessi e le proprie origini grazie al viaggio. Faïza, protagonista di *Filles du vent*, è considerata folle dalla propria comunità perché ha dato alla luce una figlia illegittima e per questo è rinchiusa in un ospedale psichiatrico. Solo l’erranza, reale e immaginaria, nei luoghi dell’infanzia le consentirà di riappropriarsi della propria identità dileggiata da una società trincerata dietro il pregiudizio e i tabù. Si pone all’attenzione del lettore l’uso di una lingua che mima, nelle pause e nella frammentarietà, il disagio e il delirio di una donna lacerata nell’intimo. Souad Hadji-Malki coglie in proposito l’aderenza della lingua al

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁹ R. Nadifi, *Quand les femmes entreprennent d’écrire... sur les femmes*, in A. Belarbi, *Initiatives féminines*, Casablanca, Le Fennec, 1999, p. 108.

⁴⁰ N. Chafik, *Filles du vent*, Paris, L’Harmattan, 1995.

⁴¹ N. Chafik, *Le secret des djinns*, Casablanca, Eddif, 1998.

⁴² N. Chafik, *À l’ombre de Jugurtha*, Casablanca, Eddif, 2000.

personaggio e alle sue vicende e definisce con queste parole la scrittura di Nadia Chafik: “une écriture qui ne va pas jusqu’au bout, qui ne donne pas l’échappatoire et où le style fragmenté et éclaté se présente aussi sous forme de blancs, de mélange de genres, d’arabisations voire d’oralité.”⁴³

Le opere di Bahaa Trabelsi, pubblicate tra 1995 e il 2000, hanno la loro centralità nel rapporto di coppia, preso in esame anche in contesti quali l’adulterio e l’omosessualità. I protagonisti di *Une femme tout simplement*⁴⁴ e di *Une vie à trois*,⁴⁵ divisi tra essere e sembrare, lottano per affermare le proprie aspirazioni e la propria libertà d’amare in una società, quella marocchina, non ancora pronta ad accettare la diversità e le unioni libere. Rim, la protagonista di *Une vie à trois*, dopo aver scoperto la relazione amorosa tra il marito e l’amico Jamal, decide di non vivere nella dissimulazione e nella menzogna e di intraprendere un cammino di ricerca personale. Si delinea in filigrana l’irrisolto conflitto fra tradizione e modernità, tematica sempre più ricorrente nei testi delle autrici contemporanee.

Alle soglie del nuovo millennio emergono nuove scrittrici le cui opere riscuotono un notevole successo di pubblico, nonché incoraggianti apprezzamenti dalla critica accademica. È il caso del romanzo *Oser vivre*⁴⁶ del medico e giornalista Siham Benchekroun (Fes, 1959), pubblicato nel 1999. Anch’esso si situa nella nutrita schiera di opere di denuncia della condizione femminile e di lotta per l’emancipazione. La vicenda ripercorre la storia di Nadia, una donna che, dopo dieci anni di matrimonio con un uomo collerico e possessivo, non sopporta più di lasciarsi schiacciare sotto il peso delle rigide convenienze sociali e decide di ribellarsi. Un potente richiamo interiore, che non potrà più fingere di non udire, le ricorda il dovere di esistere come donna. L’originalità dell’opera risiede nella sua struttura articolata su assi narrative

⁴³ S. Hadji-Malki, *Une littérature de la fracture: la parole ou l’écriture éclatée de Nadia Chafik*, in M. Gontard, *Le récit féminin au Maroc* cit., p. 134.

⁴⁴ B. Trabelsi, *Une femme tout simplement*, Casablanca, Eddif, 1995.

⁴⁵ B. Trabelsi, *Une vie à trois*, Casablanca, Eddif, 2000.

⁴⁶ S. Benchekroun, *Oser vivre*, Casablanca, Eddif, 1999.

che alternano *je/elle*, le cui oscillazioni determinano rispettivamente l'andirivieni di presente/passato. Gli eventi del proprio vissuto, ricordati nel corso del viaggio in treno da Casablanca a Fes, innescano una dinamica di identificazione/rifiuto e danno luogo ad un primo recupero identitario, poiché, come sostiene anche Marta Segarra, “la remémoration a pour but de donner un sens aux souvenirs épars, de se constituer, grâce à eux, une identité personnelle.”⁴⁷

Chiude la panoramica sugli anni '90 il romanzo di Yasmine Chami Kettani, *Cérémonie*.⁴⁸ L'opera prima, e a tutt'oggi l'unica, dell'antropologa e scrittrice originaria di Casablanca si distingue per esser riuscita a delineare un affresco della vita marocchina dal punto di vista delle donne, senza nondimeno incorrere negli stereotipi sulla società nord-africana, nei pregiudizi sulla religione islamica, né sui *cliché* che relegano la donna nel ruolo di soggetto passivo.

L'intreccio esalta la forza e il valore delle donne all'interno della casa e nelle relazioni familiari, così come la loro sagacia nell'esercitare il ruolo di cerimoniere delle tradizioni e depositarie della memoria. Il breve romanzo ruota attorno a Khadija, architetto di successo che, in seguito a un divorzio ritorna con le figlie alla casa paterna – “vieille reine déchuée demandant asile”⁴⁹ – dove si sta preparando una festa per il matrimonio del fratello. Questa è anche l'occasione per la donna d'incontrare, dopo tanti anni, la cugina Malika, la quale, dopo aver studiato a Parigi vi si è trasferita e ha avuto un matrimonio felice, seppur senza la possibilità di avere figli. Le due cugine, benché realizzate professionalmente, soffrono ognuna di un'anomalia che affligge la loro vita privata – il divorzio per una, la sterilità per l'altra – e per tale motivo si sentono ai margini di quel tessuto femminile che dà forza alle loro parenti. Entrambe si confrontano nel presente e rievocano il passato attraverso monologhi e racconti nel racconto, rifugiandosi nei ricordi del tempo vissuto nella grande casa di

⁴⁷ M. Segarra, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb* cit., p. 41.

⁴⁸ Y. Chami Kettani, *Cérémonie*, Paris, Actes Sud, 1999.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

Fès, all'ombra del nespolo. Il pensiero va alla bella zia Aïcha, mai sposata e morta per un cancro al seno, simbolo della privazione, del sacrificio e della difficile identità femminile in un mondo che affronta i grandi cambiamenti della modernità. La presa di parola delle donne dà luogo a una molteplicità di racconti – quali la leggenda sulla mula bianca e quella sulla fanciulla cresciuta su un albero da un'aquila – che evocano i destini di altre donne, ostacolati, dolorosi e sui quali aleggia minaccioso lo spettro della morte.

La cerimonia non si riferisce dunque solo al matrimonio, ma anche al funerale, al rito della memoria e a quello della scrittura. Attraverso la cerimonia è possibile ritrovare un tempo circolare, spirituale, profondo, conforme alla sensibilità femminile sul quale incalza, inesorabile, il tempo rettilineo della modernità, ancora privo di nuovi significativi riti.

La memoria come tempo interiore e la riflessione sui cambiamenti sociali di un Marocco che s'interroga sulla propria storia sono alcune delle tematiche al centro delle opere di Rajae Benchemsi, autrice di romanzi, racconti e poesie che fa il suo esordio alla fine degli anni '90 e alla quale dedicheremo un approfondimento nei capitoli successivi, soffermandoci con maggiore attenzione sulla raccolta di racconti del 1999, *Fracture du désir*.

1.1.3 L'insolito e la favola ne *Les Sept Jardins* di Ghita El Khayat

Ghita El Khayat (Casablanca, 1949), medico psichiatra, psicanalista, antropologa, scrittrice, è anche autrice di numerosi saggi che riflettono sulla condizione della donna nella società nord-africana. Fra i più celebri ricordiamo *Le monde arabe au*

féminin,⁵⁰ *Le Maghreb des femmes*⁵¹ e *Le somptueux Maroc des femmes*.⁵² Con *Les sept jardins*, pubblicati da L'Harmattan nel 1995, approda alla prosa breve, esperienza che ritenta nel 2002 con la pubblicazione di *Le sein*.⁵³ Più recentemente, nel 2003, pubblica *Le Désenfantement*, quindici *textes* e *contretexes* dettati dall'urgenza di poter sfogare il proprio dolore per la perdita della figlia, "un mal qu'on ne partage pas",⁵⁴ e nel tentativo di "coucher sur le papier sa souffrance pour mieux la sublimer."⁵⁵

*Les sept jardins*⁵⁶ sono una raccolta di dodici racconti, tra loro molto diversi sia per le tematiche affrontate – la gelosia, l'amore, la morte –, che per il genere, il quale scivola dal ritratto alla leggenda, passando attraverso riflessioni metatestuali sulla voce e sulla creazione letteraria. Anche la lingua visita una gamma molto ampia di registri che vanno dalla raffinatezza barocca nella pittura dei decori e delle peripezie di creature da favola delle *Mille e una notte*, al gergo volgare e truce negli spaccati della quotidianità.

Ne *La barmaid de Victoria*, Ghita El Khayat traccia il ritratto di Georgette, barista di un sordido locale delle Seychelles. La donna, descritta come un "déchet humain"⁵⁷ dall'età indefinibile, è reduce da una vita segnata da delusioni e dall'abiezione. Quasi tutta la trama della vicenda è contenuta nella corposa analepsi che racconta alcuni episodi della squallida vita della protagonista.

Juju, come la chiamano i più intimi, è giunta nella ridente isola del Pacifico dopo aver viaggiato a lungo, dalla Francia al resto del mondo, compiendo una vera e

⁵⁰ G. El Khayat, *Le Monde arabe au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1988.

⁵¹ G. El Khayat, *Le Maghreb des Femmes*, Casablanca, Eddif, 1992.

⁵² G. El Khayat, *Le somptueux Maroc des Femmes*, Salé, Dedicò, 1994.

⁵³ G. El Khayat, *Le sein*, Casablanca, Aïni Bennaï, 2002.

⁵⁴ <www.lejournal-Hebdo.com>, 13/04/2006.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ G. El Khayat, *Les sept jardins*, Paris, L'Harmattan, 1995.

⁵⁷ G. El Khayat, *La barmaid de Victoria*, in *Les sept jardins* cit., p. 15.

propria “descente aux enfers”.⁵⁸ Gli aborti, la prostituzione, gli abusi subiti dal compagno di turno e infine la morte di quell’unico figlio, malato, affidato a una nutrice per non doverlo amare, svuotano la donna d’ogni sensibilità e consapevolezza. Citiamo di seguito due passi che ne evidenziano la passività e l’incoscienza nel prostituirsi, così come davanti alla prematura morte del figlio di cinque anni:

Son pauvre corps servant de serpillère à un tas de malotrus et d’objet privilégié des coups de son protecteur, elle passa encore huit ans sur le trottoir, sans même savoir ce qui lui arrivait.⁵⁹

Il <son fils> mourut à cinq ans d’infections diverses, de maigreur et d’hébétéude. Georgette pleura par convention. Elle l’enterra et le lendemain retourna à ses activités.⁶⁰

Il *flashback* si chiude sull’immagine di Georgette dietro al bancone del bar, “minable estaminet”⁶¹ che alla fine è riuscita a comprare. L’ultima digressione descrittiva sulla protagonista restituisce l’immagine di una donna sfatta, squallida, quasi un monumento alla sua stessa miseria e al suo inesorabile decadimento:

Sans être gaie, ni même sereine, Juju est derrière son comptoir qui sert de reposoir à ses gros seins pleins de graisse et lacérés de vergetures, dès la tombée de la nuit. [...] À près de cinquante ans, complètement rétamée entre l’homme et la femme, c’est-à-dire une virago de foire ou une dérive à elle toute seule.⁶²

Sullo sfondo di una città che assume i contorni ora di Hong Kong ora di Parigi, avviene il folgorante incontro tra Bhumika e Ishtar, due creature estremamente sensibili, protagoniste di *Une vie brève*. Fra i due, entrambi delusi dalla banalità dei

⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶² *Ibid.*, p. 22.

rapporti umani, nasce subito un'affinità speciale, sublime, tanto che "ils allèrent facilement en deux heures dans un ventre de mots doux et agréables."⁶³ Alcune funeste premonizioni lasciano tuttavia presagire a Bhumica che un'orrenda minaccia incombe sul suo destino e che la morte le sopraggiungerà imminente:

Bhumica savait exactement l'effroyable passage de toute chose et très légèrement elle prévoyait qu'elle devait mourir ce jour là ou le lendemain. Elle avait soupesé à l'éternité près la gravité de ce qu'elle allait éprouver, comme ces vierges se sachant dévolues aux sacrifices des autels aztèques, à des dieux aveugles et immobiles. [...] Bhumika vit son cœur, pauvre chose violacée, veinulée, battre encore hors de sa poitrine, animé de très vieux mouvements appris à la source de la vie dans un petit magma de chair encore insignifiante.⁶⁴

La narrazione si compie per lampi d'immagini, visioni e suggestioni dettate da sensi esasperati. Su un amore presagito fin dall'inizio breve, fugace come generalmente viene rappresentata ogni grande felicità, aleggia la morte ma, al contempo, anche l'intuizione di una rinascita nella possibilità di un futuro ricongiungimento.

Le présent si configura come una tipica favola delle *Mille et Une Nuits* per l'ambientazione esotica dei fatti situata tra l'India e la Cina, per una cronologia narrativa imprecisata e per l'uso ricorrente delle iperboli volte a sottolineare il carattere straordinario delle azioni. La narrazione si realizza alla terza persona da parte di un narratore onnisciente la cui voce intrusiva introduce i fatti⁶⁵ e si concede ulteriori intromissioni nel corso della storia, quasi a dettarne il ritmo, a suggerirne le focalizzazioni nel velato compiacimento di chi sa o decide come la vicenda andrà a finire:

⁶³ G. El Khayat, *Une vie brève*, in *Les sept jardins* cit., p. 26.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵ "La jalousie est un sentiment ontologique : il nous précède et il nous suit [...]. Chez nous, les femmes qui connaissent intuitivement toute sa force tuent la jalousie magiquement. Dans un brasero elles font brûler sur des braises ardentes des graines de harmel et des morceaux d'alun, gros cristaux d'un beau verre opaque...", *Ibid.*, p. 33.

Pour en revenir à Hawa et à son mari, l'absence ne faisait qu'aiguiser leurs sentiments et un Amour qui avait résisté à une union déjà fort longue.⁶⁶

Il faut bien ici ajouter quelques précisions culturelles d'habitudes très ancrées chez les Arabes: ils comparent souvent la beauté d'une femme à l'astre de la nuit quand il y a pleine lune, visage irradiant de blancheur garant d'une qualité de race très pure!⁶⁷

Rappelons alors pour des précisions passionnées que les Arabes comptent les années en mois lunaires plus courts que les mois solaires et qu'ils ont une véritable adoration pour la lune et pour sa magie...⁶⁸

È la storia di Hawa e del marito Achour, ricco mercante: un giorno, sei mesi prima dell'inizio del Ramadan, Achour decide di partire per i suoi commerci in cerca di prosperità in Oriente, con la promessa che al ritorno avrebbe recato nuovi doni all'amata. Con molto ritardo, dopo mille traversie, ostacoli e deviazioni, Achour torna a casa carico di regali straordinari, alcuni dei quali sfortunatamente rovinati dal lungo viaggio. Fra tutti è rimasto integro uno specchio, oggetto ancora sconosciuto per Hawa e la cui vista getta in una profonda disperazione: "Une inconnue souverainement belle la regardait au fond de l'eau lisse du miroir et de grands yeux bruns étaient figés au fond du cercle brillant et la regardaient avec une étrange intensité."⁶⁹

Il racconto si chiude sulla battuta umoristica della madre di Hawa la quale, dopo aver cercato nello specchio l'immagine della presunta amante di Achour, esclama: "Mais que t'importe, ma fille que ton mari ait rapporté une autre femme, elle est si vieille!..."⁷⁰ Alla conclusione è affidata una sorta di morale che mette in evidenza

⁶⁶ G. El Khayat, *Le présent*, in *Les sept jardins* cit., p. 35.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.

come l'‘altro’ sia sempre fonte di turbamento e diffidenza, anche quando si presenta straordinariamente simile a noi stessi.

La voix è una lunga digressione sulla voce e sulle sue varie forme d'espressione. L'evocazione della voce del mare, del soprano, del condannato a morte, di Aretha Franklin, o il gorgoglio del neonato sono un modo per affermare che la parola, il grido sono vita: “Mais sans ce cri on n'est jamais sûr qu'ils soient vivants. Le cri est la vie. Pourquoi faut-il crier pour vivre?”⁷¹ In appendice a questa lunga parentesi digressiva s'inserisce una microstoria: un uomo e una donna, abbracciati sull'orlo di un abisso, cercano il ricordo delle loro emozioni giovanili. Infine un “je t'aime” sussurrato all'orecchio ricorda che il silenzio è morte, palese riferimento metatestuale alla necessità di prendere la parola.

1.1.4 *Elle* di Fadéla Sebti: la “femme battante” tra emancipazione e alienazione

Dopo un'esperienza significativa come responsabile delle pubbliche relazioni presso l'emittente radiofonica parigina *Europe 1*, Fadéla Sebti (Fès, 1949) nel 1975 ritorna in Marocco dove intraprende gli studi giuridici e sociali presso la facoltà di giurisprudenza di Casablanca. Dal 1983 inizia la professione di avvocato, dedicandosi parallelamente all'attività di saggista e di scrittrice. A chi le chiede se la scelta di aver intrapreso la carriera nell'ambito del diritto abbia a che fare con l'impegno sociale per la difesa dell'altro, l'autrice risponde:

Je crois qu'il y a une interaction évidente entre ces deux activités, surtout si l'on considère le genre d'écrits que j'ai produit jusqu'à

⁷¹ G. El Khayat, *La voix*, in *Les sept jardins* cit., p. 93.

présent. Avant de publier mon premier roman, *Moi, Mireille, lorsque j'étais Yasmina*, j'avais écrit deux ouvrages de droit. Mon désir était de rendre la recherche de ces textes accessible et de faire profiter de mes investigations tous les juristes qui s'étaient heurtés au même vide que moi. Je souhaitais donc, déjà, rendre l'information accessible à tous.⁷²

Specializzata in diritto della famiglia, esperta in questioni matrimoniali, soprattutto concernenti i matrimoni misti, Fadéla Sebti ha continuato ad approfondire tali tematiche non solo nella saggistica di ambito giuridico⁷³ ma anche nel campo della finzione letteraria. Il già menzionato *Moi, Mireille, lorsque j'étais Yasmina*,⁷⁴ pubblicato dalla casa editrice marocchina Le Fennec nel 1995, è infatti un romanzo sul dramma del ripudio⁷⁵ vissuto da una giovane donna francese abbandonata dal marito marocchino.

Ci soffermiamo ora sul racconto *Elle*, pubblicato nell'*Anthologie de la nouvelle maghrébine* curata da James Gaasch. Il testo ruota attorno alla figura di una donna, designata col solo pronome personale 'elle', e a un suo appuntamento libertino con un uomo misterioso. La vicenda è raccontata alla terza persona da un narratore che gioca sull'indugio e sulla sospensione della trama. All'inizio il lettore segue smarrito il

⁷² J. Gaasch, *Anthologie de la nouvelle maghrébine* cit., p. 182.

⁷³ Fra i suoi saggi di maggior successo ricordiamo *Vivre musulmane au Maroc*, Casablanca, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1986.

⁷⁴ F. Sebti, *Moi, Mireille, lorsque j'étais Yasmina* cit.

⁷⁵ Da un punto di vista giuridico il ripudio è la dissoluzione dei vincoli matrimoniali ad opera della sola volontà del marito. Si tratta di un potere discrezionale. A differenza del divorzio giudiziario, limitatamente previsto dalla legge, la cui domanda può essere avanzata anche dalla donna, allo sposo non è richiesto nessun motivo a suffragio della richiesta di ripudio. Fino al 29 settembre 1993 per un marocchino che avesse desiderato ripudiare sua moglie era sufficiente dichiarare la propria volontà davanti a due *adul*, due notai tradizionali. La presenza della donna non era prevista in tale circostanza, poiché la sua opinione in merito alla questione non era richiesta. Un decreto entrato in vigore il 29 settembre 1993 prevede che il ripudio venga dichiarato davanti alle due parti e solo dopo l'autorizzazione del giudice per gli affari matrimoniali. È compito di quest'ultimo tentare, almeno formalmente, una conciliazione fra le due parti. Cfr. J. Gaasch, *Anthologie de la nouvelle maghrébine* cit., pp. 185-186.

percorso tortuoso⁷⁶ che la protagonista compie per raggiungere il luogo dell'incontro, senza riuscire a cogliere i contorni della storia perché la narrazione procede per indizi vaghi e ripetuti rinvii:

Cela faisait un mois que sa décision était prise, et trente jours qu'elle la repoussait. De tout son corps. De toute sa raison.[...] Elle avait tranché, froidement, lucidement et, à partir de là, ne s'autoriserait plus aucun recul. Elle irait là-bas, accomplirait ce pour quoi elle venait, sans état d'âme. C'était chose décidée.⁷⁷

Il *tête-à-tête* con colui che diventerà l'amante di un solo giorno avviene in un luogo sordido, maleodorante e immerso nell'oscurità, preludio di un'esperienza deludente. Il narratore onnisciente dà voce alle perplessità che assalgono la donna attraverso alcuni interrogativi che insinuano nel lettore il dubbio di un pericolo imminente: "Et s'il la brutalisait? Si elle avait affaire à un déséquilibré?" A poco a poco si delinea il profilo psicologico di una donna alla ricerca di un'emancipazione personale attraverso la sfida, condotta con qualche timore e molta curiosità,⁷⁸ ai costumi e alle convenienze della società marocchina. Un'ampia digressione analettica fa luce sul rapporto di sottomissione, segnato dalla mancanza di desiderio, che la protagonista ha da anni col marito⁷⁹ e svela infine che l'uomo con cui sta per avere un'avventura è un collega di lavoro col quale aveva deciso di "poursuivre le jeu au-delà des frontières de

⁷⁶ "Elle avançait d'un pas ferme et décidé, ses talons résonnant sur le bitume à une cadence militaire. [...] Elle remonta l'avenue Mostapha El Maâni et se dirigea vers Place Mers Sultan. La circulation était confuse à ce carrefour qui déversait ses milliers de voitures poussives vers le cœur saturé de la ville." F. Sebti, *Elle*, in J. Gaasch, *op. cit.*, p. 190.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 187.

⁷⁸ "Elle, pendant ce temps, restait là, assise, jambes serrées observant la scène qui se déroulait sous ses yeux avec curiosité.", *Ibid.*, p. 189.

⁷⁹ "Elle l'avait fait tant de fois sans désir, sans autre motif que la crainte d'un mari coléreux dont elle devançait le souhait qu'elle s'y soumettait avec la même insensibilité. Pour s'être prêtée à ce jeu maintes fois, elle avait retrouvé la même passivité. Elle savait maintenant que la chose serait vite faite et ne laisserait aucune séquelle." *Ibid.*, p. 190.

la bienséance”.⁸⁰ Giocare a “les femmes légères”⁸¹ diventa per la protagonista un modo per sperimentare il ruolo dell’odalisca nell’*harem*, ridotta a “jolie chose”.⁸² Ma la sua vita reale, fuori dalle pareti di quella stanza, è ben diversa: direttrice di un’agenzia pubblicitaria di successo, da anni si è conquistata una ragguardevole posizione economica persuasa che quella fosse la strada per la libertà e per l’indipendenza. Il narratore, dalla sua posizione di commentatore extradiegetico, mette invece in discussione tale utopia, lasciando intendere che dietro a tale emancipazione si nasconde la minaccia di una pericolosa alienazione:

Elle avait contribué, comme partie prenante, à cette vaste duperie de pseudo-émancipation de la femme qui n’était en fait rien d’autre qu’une aliénation supplémentaire. Le surcroît de travail de son agence ne l’avait nullement déchargée de ses tâches domestiques. Au contraire, si elle avait failli à l’une de ses obligations d’épouse et de mère, elle aurait été mise à l’index comme être assoiffé d’ambition qui privilégiait sa réussite personnelle au détriment de ses devoirs naturels et biologiques.⁸³

Il racconto si conclude con una repentina presa di coscienza da parte della protagonista, la quale si rende conto che da tale esperienza non trarrà nessun tipo di soddisfazione:⁸⁴ “Je vais partir, maintenant. C’était une erreur.”⁸⁵ Il suo tentativo di emancipazione sessuale si conclude in una “aliénation supplémentaire”,⁸⁶ poiché la parità tra uomo e donna, come si evince dal testo, è una mèta ancora lontana da raggiungere.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 191.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 192.

⁸⁴ “Elle n’en retirait aucun plaisir. Juste de l’ennui et le désir que cela se termine vite.” *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

1.1.5 La donna tra essere e apparire: *La rencontre* di Bahaa Trabelsi

Bahaa Trabelsi (Rabat, 1961) ha compiuto il proprio percorso accademico in Francia, laureandosi in Economia a Grenoble. Prima di rientrare definitivamente in Marocco, ha conseguito un dottorato in scienze economiche a Aix-en-Provence. Nel suo paese natale ha lavorato sia nel settore pubblico che privato, con un impegno sempre rivolto alla lotta contro l'aids, alla causa della donna marocchina e alla sua emancipazione. Come nei romanzi cui abbiamo fatto riferimento precedentemente, nel racconto che prenderemo in esame, anch'esso contenuto nell'*Anthologie de la nouvelle maghrébine* curata da James Gaasch, l'interesse dell'autrice ruota attorno alle tematiche della coppia e della ricerca identitaria. In proposito la stessa Bahaa Trabelsi afferma: "Le thème de la quête d'identité m'est très cher. Parce que derrière la quête il y a les découvertes, les incertitudes, les doutes, les tentatives de réponses. Et la quête ne finit jamais."⁸⁷

La vicenda de *La rencontre*, strutturata in tre parti, è incentrata sull'incontro tra Nawal, madre, casalinga e moglie frustrata di Driss, e Houria, cugina di quest'ultimo, donna emancipata che lavora e coltiva "des passions tempérées."⁸⁸ Nella prima parte si annuncia la latente crisi esistenziale di Nawal a causa del proprio matrimonio e delle proprie scelte di vita che l'hanno ridotta "claquemurée dans sa routine"⁸⁹ e

⁸⁷ B. Trabelsi, *La rencontre*, in J. Gaasch, *op. cit.*, p. 209.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 211.

“engourdie, comme légèrement anesthésiée”.⁹⁰ Un’analessi fa luce sulle ragioni del suo disagio a partire dall’ambiente familiare in cui vive, retto da convenzioni, falsi rituali e forti condizionamenti sociali: “En eux, il n’y a rien de vrai. Tout est clinquant, tape-à-l’œil. Pas un mot de trop, pas un geste inconsidéré [...]. Les femmes vivent dans l’ombre de leurs maris. Cela me fait peur.”⁹¹

Nella seconda parte si situano l’incontro con Houria e la scoperta che un altro modo di vivere il proprio ruolo di donna è possibile. Inizia qui la rivolta della protagonista, la quale capisce di non essere affatto disposta a vivere nell’ombra come sua madre: “Elle n’est pas sa mère. Elle n’a pas le goût du sacrifice. Elle a envie de vivre. Elle ne comprend plus tout à coup qu’on puisse le faire dans l’état du mariage. Doux foyer qui burine les visages et les cœurs.”⁹²

La rimessa in discussione di sé culmina nella terza e ultima parte, allorché Nawal, durante un nuovo *tête-à-tête* con Houria, giudica la propria vita “triste et désenchantée”⁹³ e ammette che il matrimonio con Driss altro non è stato che “son visa pour valider son statut de femme honorable dans la société et sa barrière à la vie.”⁹⁴

All’interno della narrazione, oltre alla voce di Nawal e del narratore, o meglio della narratrice⁹⁵ di terza persona, si distingue una terza voce, sdoppiamento o velata propaggine narratoria, che pare assumere una focalizzazione interna e commentare le situazioni esprimendosi attraverso il *je*:

C’est à moi qu’elle se confie: Ce soir nous sommes invités chez les parents de Driss.⁹⁶

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 212.

⁹² *Ibid.*, p. 215.

⁹³ *Ibid.*, p. 216.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ “[...] et moi, je suis seule à l’entendre”, *ibid.*, p. 213.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 211.

Je la regarde avec tendresse. Je le sais moi. Elle ne fera qu'à sa tête.⁹⁷

Je l'avais entendue avouer un jour qu'elle se souvenait avoir été fascinée par la famille de Driss.⁹⁸

Je la devine. Elle se sent ridicule dans sa petite robe sexy.⁹⁹

Driss dort déjà. Les yeux fermés, elle réinvente sa vie, et moi, je suis seule à l'entendre...¹⁰⁰

Il racconto si conclude con la presa di coscienza da parte di Nawal circa la necessità di prendere in mano il proprio destino e riconquistare la propria libertà perduta nel claustrofobico *ménage* familiare. Adesso sa finalmente di voler intraprendere lo stesso cammino di Houria con la quale giunge quasi ad identificarsi, come si evince anche da queste parole pronunciate dal narratore interno:

Mais moi, je le sais moi qui la connais bien, je sais que c'est à sa propre rencontre qu'elle va, vers cette partie d'elle-même si longtemps contenue et étouffée. Cette partie d'elle-même qui la ronge, la dérange, l'interpelle et qui ressemble tant à Houria.¹⁰¹

L'ultima battuta – “Aujourd'hui, je suis toutes les femmes”¹⁰² – suggella la svolta e nel suo impeto ci sembra plausibile leggere la fusione delle tre voci della narrazione e l'avvenuta riappropriazione da parte della protagonista della propria identità.

1.1.6 Le dannate di Houria Boussejra: *Femmes inachevées*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 213.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 215.

¹⁰² *Ibid.*, p. 216.

Dopo il primo romanzo, *Le corps dérobé*,¹⁰³ che racconta le complesse relazioni fra madre e figlia e tra le donne in generale, Houria Boussejra (Rabat, 1961- 2001), conosciuta in Marocco come scrittrice anticonformista, pubblica *Femmes inachevées*,¹⁰⁴ una raccolta di sei racconti, sei ritratti, ognuno intitolato con un nome di donna e incentrati sulla controversa figura della serva.

Nel primo racconto, intitolato *Tamou*, alla voce della protagonista Ghita e a quella della sua serva Tamou, si alterna la voce narrante a fornire degli approfondimenti sulla condizione delle serve in Marocco. Attraverso le sue digressioni di carattere didattico-sociologico sappiamo infatti che “une bonne dans la société est moins que rien, capable des pires atrocités et facilement transformable en bouc émissaire.”¹⁰⁵

Tamou è dipinta come una donna in profondo conflitto con la propria identità, a tal punto da odiare perfino il proprio nome, e capace di nutrire solo sentimenti di odio e competizione. In segreto sogna una rivincita sulla società e su tutte le donne che hanno la fortuna di vivere una condizione socio-economica migliore della sua, a fianco di un uomo ricco e generoso. È eloquente questo commento in proposito: “Elle abhorrait les femmes car chacune d’entre elles singeait une favorite imaginaire chérie par un seul maître...”¹⁰⁶

Per mettere in atto la propria rivalsa, la serva trama una vendetta spietata contro Ghita, somministrandole ogni giorno un veleno che la condurrà all’ospedale, alle soglie della morte. In tal modo spera di poter recuperare uno spazio di autorevolezza e di auto-affermazione, nonché un posto nel cuore del marito di Ghita cercando di circuirlo in ogni modo possibile.¹⁰⁷ Anche da un punto di vista narratologico l’autrice

¹⁰³ H. Boussejra, *Le corps dérobé*, Casablanca, Afrique-Orient, 1999.

¹⁰⁴ H. Boussejra, *Femmes inachevées*, Rabat, Marsam, 2002.

¹⁰⁵ H. Boussejra, *Tamou*, in *Femmes inachevées* cit., p. 26.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁷ “Tamou conquérirait l’espace de l’autre chaque jour un peu plus. Elle adorait ce rôle. Désormais chacun aurait besoin de sa bénédiction pour réaliser le moindre de ses désirs.” *Ibid.*, p. 15

riesce a veicolare il progressivo tentativo di conquista di autonomia e l'usurpazione del ruolo di padrona da parte di Tamou, conferendo progressivamente un maggior spazio alla sua voce.

La storia si conclude in maniera rocambolesca: il potente veleno avrebbe dovuto eliminare una volta per sempre Ghita, ma la pozione fatale viene bevuta da Tamou. Il finale ribadisce, come una sorte d'ineluttabile predestinazione, la mancanza di salvezza per una donna segnata fin dalla nascita dalla miseria e dall'emarginazione.

Non è meno infelice la condizione di Aïcha, protagonista del racconto omonimo, del quale è anche la voce narrante. La donna si racconta a partire dal matrimonio che ha avuto luogo quando aveva solo quindici anni. In seguito si dilunga, in una lunga analessi che giunge fino all'epilogo, sul periodo passato a servizio nella casa di Lalla Ghita, un'esperienza della quale riferisce l'abuso e l'alienazione in questi termini:

Elle <Lalla Ghita> espérait nous faire vivre dans la terreur de la domination afin de resserrer les griffes de l'esclavage sur notre gorge.¹⁰⁸

Je n'étais qu'un semblant d'être humain, qui ne devait jamais rien entreprendre mais toujours subir. Le verbe se faisait violence dans l'univers glacé de mes désirs. J'avais abandonné le rêve, depuis mon éveil au monde.¹⁰⁹

Je flottais dans l'espace espérant l'oubli et l'exil de tous ces inconnus autour de moi. [...] Étrangère à moi-même, j'habitais un corps, j'avais une parole qui ne ressemblait à rien.¹¹⁰

E saranno l'alienazione e il desiderio di affrancarsi, seguendo tuttavia modalità discutibili, che la condurranno all'aberrazione, invece che all'auspicata libertà: "le vol, l'adultère font de moi une femme libre."¹¹¹

¹⁰⁸ H. Boussejra, *Aïcha*, in *Femmes inachevées* cit., p. 41.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 45-46.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 50-51.

L'epilogo lascia la trama in sospeso, poiché il racconto finisce con l'immagine di Aïcha, desiderosa di lasciarsi alle spalle il proprio passato, seduta in un autobus in partenza per una mèta imprecisata.

Le altre storie della raccolta sono una variazione sullo stesso tema: in un ambiente in cui regnano l'abuso e la sopraffazione le serve di Houria Boussejra denunciano lo sradicamento e la crisi identitaria – “je ne me reconnaissais nulle part”,¹¹² afferma Mira – , ravvisando solo nel raggiungimento di una ricchezza materiale la possibilità di una promozione sociale.¹¹³ La dialettica monocorde schiavo-padrone si ripete, forse troppo spesso, seguendo gli stessi schemi narrativi e contenutistici.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹¹² *Ibid.*, p. 109.

¹¹³ “C’est grâce à cela que l’on devient respectable et que l’on prend une place élevée dans la société”, sentenzia Mira, protagonista dell’omonimo racconto. *Ibid.*, p. 121.

L'existence
Au plus près de son présent
Contamine
L'extrémité transparente
De ta blanche altérité

R. Benchemsi, *Paroles de nuit*

1.2 L'estetica del *seuil* nella narrativa di Rajae Benchemsi

1.2.1 Le attività e le opere

Rajae Benchemsi nasce nel 1957 a Meknès. Ha vissuto a lungo a Parigi dove ha compiuto studi letterari, culminati nel 1984 con una tesi di dottorato sulla scrittura frammentaria nell'opera di Maurice Blanchot. L'esperienza parigina sarà di fondamentale rilievo nella formazione letteraria della scrittrice, la quale nelle sue opere torna spesso, attraverso ampie digressioni, a ripercorrere i luoghi, gli incontri e le suggestioni culturali offerte dalla capitale francese. Così commenta per la rivista «Magazine Littéraire» i suoi dieci anni trascorsi a Parigi:

Je ne me suis jamais sentie aussi proche de la littérature. Une sorte de déambulation à travers un imaginaire qui n'appartient qu'aux livres et

qui soudain devenait actuel, présent. Le réel et l'imaginaire pouvaient enfin se confondre, se passer de frontière.¹¹⁴

Ma la sua scrittura è debitrice anche della cultura marocchina, come ha modo di commentare nello stesso articolo: “Écrire à partir du Maroc est pour moi une manière de fluidifier des atmosphères, des choses que j’ai vécues et qui font partie intégrante de ma personnalité.”¹¹⁵

Conclusasi l’esperienza parigina, Rajae Benchemsi è ritornata in Marocco dove ha insegnato letteratura francese e storia delle idee, dal 1986 al 1989, presso la Scuola Normale Superiore di Meknès, dal 1989 al 1990 alla scuola superiore di Comunicazione di Casablanca e dal 1990 al 1992 letteratura francese presso la Scuola Normale Superiore di Marrakech.

Dal 1989 al 2001 ha lavorato per alcune emittenti televisive private marocchine come coordinatrice di trasmissioni d’approfondimento culturale e ha curato numerosi cataloghi d’arte, fra i quali quelli dell’artista marocchino Farid Belkahia, suo marito dal 1990.

L’avventura con la scrittura inizia nell’aprile del 1999 con la pubblicazione della raccolta di racconti *Fracture du désir* presso la casa editrice francese Actes Sud. Due anni dopo si cimenta con lo stesso successo nella poesia e riesce a pubblicare presso la casa editrice marocchina Marsam *Paroles de nuit*, lungo poema accompagnato dagli acquarelli di Farid Belkahia.

Il primo romanzo della scrittrice, *Marrakech, lumière d’exil*, viene pubblicato nel 2003 a Parigi presso le edizioni Sabine Wespieser, le quali le rinnovano la fiducia tre anni dopo sostenendo la pubblicazione del secondo romanzo, *La controverse des temps*.

¹¹⁴ R. Benchemsi, *Une fusion de deux espaces*, «Magazine Littéraire», 375, avril 1999, p. 102.

¹¹⁵ *Ibid.*

Sia nei racconti che nei romanzi la lingua della scrittrice è raffinata, attenta a restituire con nitidezza atmosfere e ambienti. Talvolta essa tocca la semantica dell'eros con barocca esuberanza e le lacerazioni dell'animo umano con struggenti accenti poetici. L'immaginazione, il sogno, il delirio offrono lo spunto per sondare le potenzialità della mente umana, le sue riflessioni e i suoi aneliti; da un punto di vista metatestuale questi sono anche i mezzi che consentono alla scrittrice di meditare sull'immaginario e sulle risorse della creazione letteraria. La letteratura diventa dunque una sorta di "empiétement de l'imaginaire sur la pensée."¹¹⁶ A livello tematico le opere dell'autrice marocchina ruotano attorno a coppie antinomiche o complementari come amore e morte, lucidità e follia, luce e ombra, realtà e finzione, che interagiscono nella trama mosse dalle imprevedibili e dirompenti forze del desiderio.

1.2.2 *Paroles de nuit*: una poesia di luci e ombre

La lunga poesia pubblicata da Marsam nel 2001 è, come già accennato, arricchita dagli acquarelli di Farid Belkahia (Marrakech, 1934) e consacra un sodalizio che non è solo sentimentale, ma anche poetico e artistico. Il progetto di affiancare arte e poesia nasce da una visione comune dell'immaginario creativo: "Il existe une attraction mutuelle entre l'art et la poésie. Mais un dessin ne naît pas d'un poème, ni l'inverse; il faut laisser à l'image sa liberté",¹¹⁷ sostiene l'artista. Il tratto grafico di Belkahia, come si nota nelle pagine del prezioso volume, insiste su segni come la freccia, la spirale, il cerchio o il triangolo, una sorta di alfabeto personale che, facendo riferimento sia ad una simbologia universale che a un sostrato berbero,

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁷ <<http://editmanar.free/peintres/BELFR.HTML>>, 13/04/2006.

solleva costanti interrogativi sulle questioni di identità, origine e memoria, peraltro care anche a Rajae Benchemsi. Entrambi sostengono la pregnanza della pulsione vitalistica legata all'eros nella creazione artistica; citiamo in proposito le eloquenti parole di Belkahia :

Il est évident que je suis nourri par ma terre, ses couleurs, ses odeurs, sa sensualité inouïe, et que mes racines y sont profondément plongées. J'aime en particulier l'érotisme qui est très important pour moi, car il est l'essence même de la joie et de la tristesse. Le regard aussi est une sensualité.¹¹⁸

L'eros è da intendersi come attrazione per la carne celebrata nella sua irresistibile sensualità, nella sua sublime sacralità o nella sua deperibile decadenza.¹¹⁹

La lunga poesia in versi sciolti *Paroles de Nuit* si sviluppa attorno a figure che evocano alternativamente la luce e l'oscurità, il giorno e la notte. Il componimento si apre con un'immagine del sole scarlato e solo, una sorta di divinità decaduta che con i suoi raggi lacera un cielo spento, senza orizzonte e che incombe sulla terra:

Le soleil
Feu inapaisé et décisif
Lacère de ses ailes
Tronquées et inconsolées
Un ciel éteint
Proche et sans horizon.¹²⁰

¹¹⁸ <www.imarabe.org/temp/expo/belkahia.html>, 13/04/06.

¹¹⁹ Muove da queste riflessioni la scelta dell'artista visivo di lavorare su supporti di pelle di capra: "Au plus près du corps mais aussi du sacré. La peau du bélier s'étire pour laisser percevoir à travers ses veines taries le geste ultime d'Abraham, qui dans sa suspension crut au salut de l'homme. [...] Frontière entre l'intériorité et l'extériorité, la peau, lavée, devient étendue symbolique où s'insigne et se désigne l'espoir. Libérée de la putréfaction, elle nous éloigne de la mort et éloigne notre regard de l'aliénation au passé." *Ibid.*

¹²⁰ R. Benchemsi, *Paroles de nuit*, Rabat, Marsam, 1997, p. 1.

Nel paesaggio di desolazione le luci degradano verso la penombra e a poco a poco si delineano i contorni di un cimitero, i cui muri trasudano antichi sospiri e i morti riprendono una parvenza di vita:

Les morts au regard haletant
Soulèvent de leurs lourdes paupières
La ténébreuse épaisseur¹²¹

La memoria dei morti è definita attraverso una similitudine – “plus vorace que des thoniers en chasse”¹²² – che ne sottolinea l’irraggiungibile requie. La loro sete di ricordi li conduce a inabissarsi nell’oceano per ritrovare i resti di vecchie speranze naufragate.

Dalle ombre dei precedenti versi si giunge ad un paesaggio estivo animato da fanciulli, consumati dalla canicola fino ai loro sogni. Torna nuovamente l’immagine di un’estate dominata da un sole opprimente, immobile, abbandonata da dio:

L’été pas un dieu qui soit en éveil
Pas un ange qui se souvienne
Pas un arbre qui frémisses
Pour apaiser l’âme folle des enfants¹²³

La sintassi, costruita sulla triplice iterazione del sintagma negativo, rafforza nei versi appena citati il senso di claustrazione e di paralisi che il testo comunica.

Di notte – “à l’heure où les arbres se retirent”¹²⁴ – la campagna ritrova la propria quiete nel sonno: il grano dorme e protegge un suolo incolto, “qui ne rêve plus/ qui ne

¹²¹ *Ibid.*, p. 2.

¹²² *Ibid.*, p. 3.

¹²³ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 7.

s'éveille plus".¹²⁵ Seguono immagini di lugubre inquietudine potenziate da una semantica del terrore che insiste su parole come "nuit ténébreuse", "souffle de la mort", "voix rauque des dieux", "cri opaque de l'homme."¹²⁶ Nel regno della nera notte anche l'acqua e gli uccelli tacciono, mentre le rose piangono e le stelle trattengono il respiro.

La poesia, seguendo un perfetto movimento circolare, torna alle luci dell'alba, zebrate dalle bianche ossa dei defunti. La morte percorre anche le ultime pagine del componimento:

Les morts jamais ne meurent.
Au bord de leur sombre pupille, ils retiennent
L'image claire et indélébile
Du premier cri de l'enfant
[...]
Les morts demeurent inertes
Dans l'intervalle du crépuscule
Où flambe – irrécupérable – la mort¹²⁷

Le tinte fosche che l'accompagnavano all'inizio non sono affatto sbiadite, ma si delinea adesso l'idea confortante dell'immortalità e dei morti come custodi della memoria.

Le luci ora di un cielo brumoso e cieco, ora di un cielo di carne e punteggiato di stelle si succedono senza più seguire il naturale ciclo del giorno e della notte e ispirano il canto del poeta che, ostinato, avanza nel mistero della notte per cercare di assaporare l'insondabile passione che vi si cela, il fuoco ardente della creazione.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 11.

1.2.3 Le donne ricordano: *Marrakech, lumière d'exil*

Il romanzo narra, lungo diciotto capitoli e un epilogo, il ritorno a Marrakech di una donna, la voce narrante, decisa a far uscire da un ospedale psichiatrico la cugina autistica Zahia. Il soggiorno nella città marocchina le consentirà d'incontrare, di persona o attraverso alcuni racconti, le proprie zie, donne dalla straordinaria forza e determinazione: Bahia, madre di Zahia, Lalla Tata e Bradia. Nell'ottica di Rajae Benchemsi le figure femminili tratteggiate nella finzione non cercano l'affermazione di se stesse come un atto d'affermazione delle differenze strappato al silenzio, né come un'identità oppositiva uomo/donna. La loro esigenza risiede piuttosto nella possibilità di esprimere una speciale solidarietà all'interno della società delle donne, una ricerca che Hassan Wahbi definisce in questi termini:

la quête de sens à partir d'un univers féminin comme déjà construit révélant la continuité existentielle, la conscience – et non la prise de conscience – d'être dont les différences sont déployées à même la nature des destins des personnes dans leurs rapports au corps, à l'espace, à la loi, au silence, au langage et à la mémoire; en tant que traversées modulées dans le temps social et biographique.¹²⁸

Il romanzo si apre con Bahia, *tatoueuse* in Place Jemaa-el-Fna, intenta a tatuare con l'*henné* le mani delle turiste. La scrittura si profila dunque fin dall'inizio come recupero di uno spazio corporeo e mistico, attraverso la creazione sulla pelle di un magico alfabeto fatto di segni e disegni dalla sacralità ancestrale:

Des mains. Des mains blanches. Des mains brunes. Des mains paumes ouvertes vers le ciel. [...] Les veines bleues et tendres augmentaient la fragilité de la main trop blanche. Une main sans histoire tant la neutralité de sa blancheur était déconcertante. Le henné onctueux

¹²⁸ H. Wahbi, *Tropismes féminins. A propos de «Marrakech, lumière d'exil» de Rajae Benchemsi*, in M. Gontard, *Le récit féminin au Maroc* cit., p. 95.

coulait de la seringue comme une lave obscène. Verdâtre. Visqueux. Éternel, il honorait encore une fois les graphismes sacrés de l'Islam. Formes géométriques ancestrales. Losanges. Triangles. Arabesques. Spirales.¹²⁹

La diegesi descrittiva iniziale si compie alla terza persona e solo dopo ben quattro pagine compare la voce narrante, la cui irruzione non avviene per mezzo del pronome di prima persona *je*, ma attraverso il complemento oggetto *me*: “Bahia m’aperçut enfin.”¹³⁰ Tale espediente funge da depistaggio, da “dénarrativisation du récit”¹³¹ e smorza l’invadenza narratoria, effetto ottenuto anche grazie al carattere polifonico dell’opera e alle analessi nelle quali viene data voce ai ricordi di Lalla Tata.

Nel secondo capitolo, il percorso che la narratrice compie assieme a Bahia nella *medina* e nei *souk* per raggiungere la casa della zia e la madre di lei, Lalla Tata, si preannuncia come un ritorno all’infanzia e al ricordo di Zahia. Analessi e prolessi s’incrociano mimando la complessità e la non linearità del raccontare la memoria. Ecco allora affiorare l’immagine di una Bahia serena, prima della malattia di Zahia: “Elle <Bahia> venait, disait-on, pour «aider sa mère au linge. L’aider au blé.» Elle me souriait. Mais elle souriait à tout le monde autrefois. Zahia n’existait pas encore. Zahia n’était pas encore folle.”¹³² Segue poi la digressione sull’amore giovanile, non corrisposto, di Bahia per un muratore dal quale nacque nell’illegittimità la figlia. La voce onnisciente commenta perentoria il fatto con un secco “et tout se compliqua”,¹³³ lasciando intuire proletticamente le gravi conseguenze che oggi, a causa di ciò, l’intera famiglia deve subire.

¹²⁹ R. Benchemsi, *Marrakech, lumière d'exil*, Paris, Wespieser, 2006, p. 9.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹³¹ M. Segarra, *Tradition, modernité et postmodernité chez Rajae Benchemsi et Hélé Béji*, in M. Gontard, *Le récit féminin au Maroc* cit., p. 163.

¹³² R. Benchemsi, *Marrakech, lumière d'exil* cit., p. 23.

¹³³ *Ibid.*, p. 25.

L'incontro con Lalla Tata segna il passaggio di consegne nella rievocazione del passato cui ella riesce mirabilmente a ridar vita grazie a una parola "si généreuse"¹³⁴ capace di riportare alla luce le storie e i personaggi che vi hanno fatto parte per mezzo del solo movimento delle labbra:

Chaque fois qu'elle parlait de Bradia et de Dada M'Barka, sa belle esclave noir, le jour brûlait de tous ses feux la nuit froide de la mort. [...] Elles renaissaient du mouvement même de ses lèvres. Résuscitées et altières.¹³⁵

L'arte di raccontare si configura come una pratica misteriosa in grado di dar corpo, con la forza dell'illusione, a volti, ma anche a suggestioni e sentimenti appartenenti a un altro tempo e a un altro luogo. La narratrice sembra infatti avvinta dal rifluire di certi aneddoti, giungendo fino a percepire fisicamente certe emozioni e a farle proprie:

J'étais, par moments, persuadée d'avoir physiquement palpé l'extravagance de leur histoire, que la perversité de mon imagination m'avait finalement autorisée à faire mienne.¹³⁶

La voce diventa fondamentale non solo nella trasmissione orale delle storie del passato, ma anche nella comunicazione dei sentimenti. Vi s'insiste soprattutto nel terzo capitolo, allorché la narratrice, decisa a recarsi all'ospedale psichiatrico per prelevare Zahia e portarla al santuario di Bouya Omar, riesce a cogliere nel tono di Bahia tutta la disperazione che l'affligge:

C'était cette voix qui, à l'insu même de Bahia, me renseignait sur ses pensées véritables. Sa voix se voulait autonome pour ne pas signifier

¹³⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 28-29.

que, au-delà de toute souffrance pour sa fille, s'était glissée au plus profond de sa gorge une sonorité lointaine et empreinte d'un réel désespoir, à peine perceptible. Or, très curieusement, c'est justement cette absence d'émotion qui trahissait Bahia et me permettait ainsi de détecter dans le moindre détail, l'état réel de sa souffrance. Le temps de la douleur avait achevé d'imprimer, dans le vide effroyable de sa voix, les vicissitudes de sa vie. La joie. L'amertume. La détresse. L'indifférence bien souvent. Sa voix était l'ultime signe qui indiquait l'intensité de cette douleur, mais également de sa nature.¹³⁷

Il quarto e il quinto capitolo sono costituiti quasi interamente da ampie analessi nelle quali confluiscono i racconti di Lalla Tata sulle nozze di Bradia con Hammad, sugli audaci costumi della giovane sposa e sulla straordinaria complicità che legava quest'ultima alla schiava M'Barka. Ne emerge un quadro di donne fiere, disinibite, libere nel proprio corpo. Bradia osava infatti fumare e bere, nonostante ciò non fosse tollerato nell'ambiente tradizionale del quale era entrata a far parte; altre donne, nel corso della cerimonia nuziale conducono la festa così come – lascia intendere la voce narrante – il corso della storia:

Les hommes avaient fait valoir la loi, ils n'avaient plus qu'à se retirer. Leur rôle était précis et circonscrit. Eux écrivaient la loi. Les femmes écrivaient la vie. De leurs rires. De leur perspicacité. De leur corps mais aussi de leur sang et de leur sagacité.¹³⁸

Lalla Tata, la cui voce è descritta come “douce et habitée”,¹³⁹ dopo aver descritto il rito della prima notte di nozze legato alla verginità, interrompe la narrazione. Il sopraggiungere della notte favorisce un momento di intimità e di raccoglimento fra le donne:¹⁴⁰ l'appuntamento con le storie del passato è pertanto rimandato all'indomani,

¹³⁷ *Ibid.*, p. 33-34.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁰ “Le plus naturellement du monde, nos intimités se mêlèrent au chuchotement doux des prières du soir de Lalla Tata qui nous aidèrent à pénétrer sereinement dans un profond sommeil.” *Ibid.*, p. 53.

con la promessa che maggiori dettagli sulla relazione tra Bradia e la sua schiava saranno svelati. Ad una ellissi implicita fa seguito la digressione su Dada M'Barka ad opera di una voce non immediatamente identificata che si confonde con quella della narratrice onnisciente. D'altra parte le storie tramandate oralmente diventano poi patrimonio di tutti: ognuno ha la possibilità di riannodare il filo del discorso e tessere la trama del ricordo, nonché l'obbligo di reiterare la narrazione affinché la memoria non ceda il passo all'oblio.¹⁴¹

Alla voce narrante si sovrappongono qua e là brevi frasi, bisbigli, commenti e pettegolezzi dell'*entourage* di Bradia, riferiti sottoforma di discorso riportato, i quali dilatano la *parole conteuse*:

“Elle a le charme envoûtant des pécheresses”, avançaient certaines d'entre elles.¹⁴²

Tout de même, chuchota l'une d'entre elles, imposer à ce pauvre Hammad de la laisser boire et fumer. C'est inadmissible. Le jour même de son mariage ! Non. Nous ne sommes plus en terre d'Islam!¹⁴³

Il paraît que c'est un rite hannafite ou quelque chose comme ça qui autorise ce genre de blasphème. C'est mon mari qui m'a dit ça. D'ailleurs il est furieux et n'a accepté de venir que par égard pour le pauvre Hammad. Il paraît qu'il est fou amoureux d'elle.¹⁴⁴

Vous verrez, conclut sa fille qui n'était pas mariée et qui était transie de jalousie, cela finira sûrement par un divorce.¹⁴⁵

È significativo notare nei passi appena citati come Bradia si rivolti pacificamente alla reclusione dell'*harem*, affermando la propria personalità attraverso la trasgressione e

¹⁴¹ Infatti, come ha modo di precisare la narratrice nel quarto capitolo, quella non è la prima volta che ascolta la storia delle nozze di Bradia: “Lalla Tata m'attira à elle et se proposa de me raconter pour la énième fois les noces de Bradia.” *Ibid.*, p. 45.

¹⁴² *Ibid.*, p. 61

¹⁴³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.

mettendo in pratica i precetti insegnati da M'Barka in fatto di educazione sentimentale e di "éducation du plaisir":¹⁴⁶

Il faut toujours enflammer ses veines quand on va voir un homme. Être en crue. L'envahir. L'inonder. Mais souviens-toi d'une chose, Bradia: ne succombe jamais à l'amour. Jamais m'entends-tu ? Apprends à le dompter. Comme un fauve. Une mer déchaînée. Un ouragan. Sois toujours prête, en cas de vertige, à le laisser échouer comme un vaisseau en dérive. Si tu fermes les yeux quand un homme te prend, maintiens toujours les oreilles aux aguets. Ou l'inverse. Mais ne le perds jamais de vue. Les hommes sont violents avec les esclaves de l'amour.¹⁴⁷

La conclusione del quinto capitolo coincide con la fine della lunga analepsi e la diegesi torna nel sesto capitolo ad un passato più recente, identificabile con quella che potremmo definire la narrazione di cornice ai ricordi. La diegesi è ora ambientata nel quartiere degli artigiani del ferro battuto, ove la narratrice onnisciente celebra in estasi il fascino e il mistero della *ferronnerie* e dei tempi antichi:

Ma mémoire se raviva et me rappela combien j'aimais le bruit et combien je le trouvais envoûtant. Du fer partout alentour. Du fer jusqu'au bout du regard. Des forges. Des enclumes. Des marteaux. Des tenailles. Des tisonniers. Des fouines. Des portes et des fenêtres en fer forgé, qui me firent l'effet d'un doux résumé du monde, attendaient que l'on vînt les prendre. Des objets, divers et inhabituels, se taisaient dans cette venelle toute de fer.¹⁴⁸

Il settimo e l'ottavo capitolo contengono lunghe digressioni analettiche su Zahia compiute dalla narratrice. Per mezzo di una scrittura costruita sull'indugio e sul rinvio della conclusione, scopriremo che la donna da giovane è stata violentata da Allal, un giovanetto quasi cieco e emarginato con il quale, di nascosto da tutti, aveva stretto

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 69.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 67-68.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 71-72.

amicizia. L'incontro con la figlia di Bahia, avvenuto all'ospedale psichiatrico, consente alla voce narrante di riflettere sull'alienazione mentale e d'interrogarsi sulla sottile linea di confine che la separa dalla follia:

Zahia était bien plus qu'une simple malade mentale pour moi. Elle était bien la limite même de ma propre folie. Ce terrain glissant d'où se détachent des bribes de réalité extérieure et qui, avec une grande violence, viennent insidieusement refléter l'incommensurable peur que l'on ressent face à tout déraillement du cerveau. [...] Et si je n'étais pas tout à fait normale ? me disais-je. Et si je portais en moi les germes de la folie?¹⁴⁹

La pazzia di Zahia non è solo un modo per denunciare le conseguenze degli abusi perpetrati sul corpo femminile. Essa diventa anche metafora dell'esclusione sociale, del silenzio dell'emarginato, dell'impossibilità della propria auto-affermazione.¹⁵⁰ Ricordiamo che la ragazza aveva dovuto abbandonare la scuola molto presto, perché considerata da tutti una "batârde":¹⁵¹ da qui ha inizio una lenta fase di alienazione che la condurrà fino all'esilio della parola, in una dimensione fuori dalla realtà, ridotta a misera "chose défaite".¹⁵² In fondo anche Allal è stato a sua volta vittima della società: povero, senza una famiglia e affetto da una miopia progressiva, è relegato ai margini della società, al punto che la gente nemmeno più si accorge di lui, se non per il rumore del bastone che lo aiuta a camminare.¹⁵³

L'ingenua speranza riposta nella visita al santuario di Bouya Omar per la guarigione di Zahia, che ha luogo nell'ultimo capitolo, si muta presto in

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁰ Acquista pertanto rilievo l'affermazione della narratrice, affranta, davanti al silenzio della cugina: "Je pouvais tout lui offrir, tout lui donner sauf cette part inaccessible de mon existence et qui fait que moi je peux dire « je » et qu'elle ne peut pas dire « je »." *Ibid.*, p. 189.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵² *Ibid.*, p. 127.

¹⁵³ "Les gens eux-mêmes avaient cessé de le voir. Seul le bruit de sa canne en bois lisse et dur, parmi ceux nombreux et stridents du quartier des ferronniers, lui conférait encore un droit strictement sonore à la vie, bien que d'une sonorité sourde et opaque. Il ne parlait à personne et personne ne lui parlait." *Ibid.*, p. 86.

rassegnazione, ma offre l'occasione a Rajae Benchemsi d'integrare la presenza del divino nel quotidiano e di dar rilievo a un misticismo che diventa qui una realtà unificante. Reinserita in famiglia, la giovane donna sembra dunque riconquistare a poco a poco "le chemin de l'humanité",¹⁵⁴ grazie anche all'impegno di Lalla Tata nel farle recuperare il passato raccontandole le storie delle loro antenate. Ecco allora profilarsi una narrazione ancor più densa, attraverso la coesistenza di tempi multipli all'interno di quello che Hassan Wahbi definisce "espace anthropologique".¹⁵⁵ Altri episodi della vita di Bradia e del suo coraggio nello sfidare le leggi patriarcali vengono ripercorsi con minuzia dalla memoria dell'anziana donna. La storia del *poulet madfoun*,¹⁵⁶ classico esempio di racconto incastonato, getta una luce ancor più sensuale su Bradia, testimonianza della straordinaria sintesi tra amore carnale e religiosità che la donna era riuscita a compiere. Alla sua morte, in seguito a una forte ubriacatura di aceto alla quale si abbandona durante una prolungata assenza del marito, si giunge dopo un sommario che accelera notevolmente il ritmo della narrazione: "Elle prit une louche et, malgré l'acidité extrême du vinaigre, privée de vin et furieuse de sa situation, elle en but jusqu'à, réellement, en mourir."¹⁵⁷ Concluso il tempo del racconto, che con le vicende di Bradia ha assunto ormai i contorni del mito, il lettore ritrova poi il tempo della quotidianità.¹⁵⁸

Il penultimo capitolo attua un altro tuffo nel passato a partire dalla realtà presente, così com'era successo nel capitolo della *ferronnerie*. Rientrata a Casablanca, la narratrice si reca all'*hammam*, luogo della solidarietà femminile per eccellenza o, come sostiene Assia Djébar, della "sororité féminine".¹⁵⁹ Tale spazio, definito una

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵⁵ H. Wahbi, *Tropismes féminins* cit., p. 97.

¹⁵⁶ Si tratta di una pietanza cucinata da M'Barka per il banchetto che aveva accompagnato la notte in cui Bradia aveva deciso di varcare col marito le soglie dell'erotismo.

¹⁵⁷ R. Benchemsi, *Marrakech, lumière d'exil* cit., p. 165.

¹⁵⁸ Cfr. G. Jean, *Le pouvoir des contes*, Tornai, Casterman, 1981, pp. 137-154.

¹⁵⁹ M. Segarra, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb* cit., p. 69.

“arène obscure”¹⁶⁰ simile a un caldo ventre materno,¹⁶¹ permette una profonda purificazione, una sorta di rinascita:

À l’image de l’asphalte chaud après un doux orage, ma peau fumait,
emportant dans ses volutes entortillées les restes de mon être abîmé. Je
renaissais enfin, vierge de tout mauvais souvenir.¹⁶²

Esso consente inoltre di varcare la soglia della civiltà moderna e di accedere al tempo delle tradizioni millenarie, quando anche gli oggetti avevano una loro sacralità e la plastica non si era sostituita a tutti i metalli massificando gli usi e i costumi della gente. Tale ‘metamorfosi’ – come osserva la narratrice – è toccata ad esempio al secchiello d’argento¹⁶³ utilizzato per le abluzioni:

Les seaux du hammam, hélas, n’étaient plus en bois comme autrefois,
également bagués avec des lanières de cuivre, au nom qui forçait cette
part si étrangement et si merveilleusement motivée de la langue,
unissant l’eau et le bois en un seul unique vocable, *qbab*. Ils avaient
franchi le pas extrême de la modernité et semblaient tout droit sortis
de l’exposition *Objets désorientés* qui sacralisait le plastique dans son
usage le plus quotidien.¹⁶⁴

Sotto il peso della modernizzazione hanno subito la stessa sorte i *qraqab*, una varietà di zoccoli in legno e cuoio sostituita da ciabatte anch’esse in plastica; perfino

¹⁶⁰ R. Benchemsi, *Marrakech, lumière d’exil* cit., p. 169.

¹⁶¹ Marta Segarra afferma infatti che l’*hammam* stesso può essere considerato come “un corps métaphorique qui rend sensibles les moments heureux de ce corps réprimé et meurtri qui se laisse aller dans l’eau, élément féminin par excellence.” M. Segarra, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb* cit., p. 69.

¹⁶² R. Benchemsi, *Marrakech, lumière d’exil* cit., p. 169.

¹⁶³ La narratrice è particolarmente legata al secchiello d’argento, dono di M’Barka, e afferma che “loin des agressions tenaces de la modernité, <il> conservait, pour moi et avec moi, quelques-uns des doux secrets de ma tradition.” *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 170-171.

l'atteggiamento delle donne che si recano all'*hammam* è mutato poiché hanno dimenticato la dimensione rituale legata a tale luogo:

Tous ces bruits avaient aujourd'hui disparu et ne demeuraient plus, pour rythmer le silence solennel de ces salles, pour une fois si justement dites d'eau, que des voix monocordes de femmes épuisées venues pour se laver seulement et non pour jouir également des mystères divins du hammam.¹⁶⁵

La celebrazione dei luoghi e degli oggetti della tradizione arabo-musulmana si compie in stanze concomitanti rispetto alla rievocazione dei ricordi, dando vita a un tempo culturale protetto dalla comunità delle donne che le protagoniste del romanzo rappresentano. Acquista in proposito rilievo osservare che Rajae Benchemsi adotta una lingua ibridata, capace di integrare nel testo francese parole arabe riferentesi all'architettura delle case, alle ricette di cucina e agli utensili del quotidiano ormai in via d'estinzione.

L'epilogo introduce una nuova temporalità, quella della riflessione nel presente alla quale si giunge presumibilmente in virtù di un'ampia ellissi spazio-temporale. È questa l'occasione per l'autrice di ribadire la pregnanza del patrimonio orale, l'unico mezzo in grado di riconciliare l'uomo col sogno e di scongiurare l'oblio. L'immagine di un *conteur* nel cuore di una Marrakech eterna, sospesa tra tradizione e modernità, sancisce il magico potere della parola orale che "à elle seule devenait le monde."¹⁶⁶ Con la formula "Kan ya makan",¹⁶⁷ c'era una volta in arabo, ha inizio il suo racconto e ciò consente a Rajae Benchemsi di ricondurre l'intera narrazione nel meraviglioso mondo delle favole e delle leggende.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 172-173.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 192.

1.2.4 Gli indugi filosofici della *Controverse des temps*

Il conflitto tra modernità e tradizione, tra passione e amore spirituale, il confronto tra le epoche, le culture e le religioni sono i cardini dialettici attorno ai quali si struttura *La controverse des temps*. Parallelamente a tali dibattiti storico-filosofici si profila al centro del romanzo un nucleo narrativo imperniato sull'impossibile storia d'amore fra Ilyas, maestro *soufi*, e la giovane filosofa Houda.

Il primo degli undici capitoli che compongono il romanzo si apre su un interrogativo cruciale – “est-il bon de perpétuer l'amitié éternelle entre le silence et la mort?”¹⁶⁸ – che mette l'accento sulla necessità di sollevare il velo di pregiudizi che occultano e inquinano la storia. Tenterà di trovarvi una risposta un gruppo di amici che, di ritorno dal festival di musiche sacre di Fès, si concede una sosta a Meknès per visitare le prigioni sotterranee del sultano Moulay Ismaïl, controversa figura della storia marocchina.

L'ingresso nelle segrete è preceduto dall'incontro con un *conteur*, affascinante personaggio dalla soggiogante eloquenza la cui presenza agevola la creazione di uno spazio mistico, preparatorio all'esperienza delle prigioni e alla rivisitazione del passato:

Il clama ces vers du grand maître et vizir d'Al-Andalus comme pour s'autoriser de lui. Il s'inscrivait de ce fait dans un double héritage, celui du conte mais aussi celui de la grande littérature bien évidemment écrite. Ces vers [...] rendaient soudain à Meknès un peu de sa gloire d'antan. Peut-être un peu de celle du temps où elle était capitale du royaume. Les gens, jeunes et vieux, qui l'écoutaient,

¹⁶⁸ R. Benchemsi, *La controverse des temps*, Paris, Wespieser, 2006, p. 7.

semblaient réconciliés avec leur passé. Leurs cœurs paraissaient apaisés. De nouveau présents à leur être, ils étaient érigés au rang d'hommes de lettres et d'histoire par le pouvoir magique de l'écoute.¹⁶⁹

Sotto la guida di Mustapha, orgoglioso discendente del sovrano alawita, ha inizio la “descente dans l'histoire”,¹⁷⁰ che darà luogo ad un'accesa controversia¹⁷¹ in seno alla comitiva riguardo alla lettura degli eventi storici cui far affidamento: invece di considerare, sulla falsa riga delle cronache tramandate dai monaci cristiani, il sultano Ismaïl un barbaro, non sarebbe opportuno riconoscere nella sua figura colui che seppe tener testa alle mire espansionistiche di Luigi XIV e conquistare un ruolo fondamentale nella storia del Marocco? Najia, storica interessata alla monarchia, nonché voce narrante, contrariamente all'opinione nella maggior parte dei membri del gruppo, è persuasa della grandezza del Moulay Ismaïl e sostiene che sia stato troppo a lungo vittima di un'impostura storica che ha nuociuto alla ricostruzione di un passato basata su un'osservazione razionale e imparziale dei fatti: “J'étais à présent persuadée de sa grandeur et n'éprouvais nul besoin de subterfuges pour éloigner la vérité.”¹⁷² Di opinione contraria Yasmina,¹⁷³ pubblicitaria, e suo marito il dottor Jalil, poiché “<ils> étaient convaincus de son despotisme et de sa monstruosité.”¹⁷⁴

La visita in quell'oscuro antro sotterraneo diventa dunque un cammino verso la verità, un percorso a ritroso all'interno della matrice primordiale della terra alla

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷¹ “La descente au centre de ce magma nous sembla un véritable combat. Pour eux une confrontation avec un passé qu'ils avaient toujours occulté, pour moi un cheminement vers la vérité.” *Ibid.*, p. 23.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ “Mais Najia, comment peux-tu parler comme ça? Tu oublies que ce sont des prisons. Elle est terrible, notre histoire! J'ai du mal à croire que nous sommes issus d'une telle barbarie! Je comprends enfin pourquoi nous ne serons jamais libres comme en Occident; eux ils ont eu la révolution de 1789 et nous ne l'avons pas eue! [...] Terreur pour terreur, la leur a eu au moins le mérite de faire avancer la justice sociale et la démocratie!” *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁴ *Ibid.*

riscoperta delle proprie radici. Per Najia diventa anche “une traversée vers moi même”,¹⁷⁵ l’occasione di una crescita personale arricchita da nuove consapevolezze:

J’eus soudain le sentiment d’une illumination à rebours. Le passé s’ouvrait et dévoilait quelques-uns de ses malentendus. L’histoire s’éclairait [...]. L’histoire, des hommes comme celle du monde, n’est en fait qu’un rapport à l’âme des lieux, des êtres et des choses.¹⁷⁶

Tuttavia l’argomento del contendere non giungerà ad una soluzione in quella sede, anche perché l’attenzione della comitiva viene calamitata dal canto struggente di una donna del gruppo, Nathalia, cantante lirica di origine francese, la cui voce inonda lo spazio circostante e gli animi dei visitatori:

Surgie d’un passé immémorial, sa voix nimbée d’amour et de foi allégera l’atmosphère. L’obscurité elle-même se détacha de la terre et s’éleva vers la voûte axiale. Tout s’illumina.
*Que chacun pleure amèrement la mort du Christ !*¹⁷⁷

Al canto gregoriano di Nathalie alla soglia dell’estasi risponde Najia¹⁷⁸ intonando dei versetti coranici, ai quali fanno a loro volta eco altri versetti della stessa *sourate* pronunciati da Ilyas:

Il croisa ses jambes, baissa la tête et, plongeant au plus profond de lui même, il se laissa envelopper de sa voix, aérienne et pure.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 56-57.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷⁸ “Ma voix, comme en retour, égrena quelques versets de la sourate de Marie dans le Coran. Je ne les chantai pas mais les psalmodiai en silence. Je pensai soudain que si les voix grégoriennes exaltent la souffrance du Christ et la tragédie de la crucifixion, les voix arabes dans la tradition musulmane du sama’, quand elles louangent le Prophète ou récitent des verset du Coran, célèbrent l’infinité du mystère divin mais aussi une allégresse toute particulière à l’Islam, due en partie probablement au pardon que Dieu accorda à Adam pour la faute originelle.” *Ibid.*, p. 53.

Les anges disaient: Marie, Dieu t'a choisie et purifiée, il t'a choisie entre les femmes des mondes [...].

Sa voix s'estompa peu à peu et bientôt nous n'entendîmes que le souffle de la terre célébrant ses colonnades en dépit des hommes et des siècles.¹⁷⁹

La voce si conferma nuovamente una componente fondamentale dei testi di Rajae Benchemsi¹⁸⁰ e in questo romanzo ciò viene ribadito più volte sia per la presenza del *conteur*, “mémoire ambulante faite d’oralité”,¹⁸¹ che apre il processo di escavazione nella memoria collettiva, sia per il rilievo accordato alla voce come discorso e come canto. Citiamo di seguito un passo che ben esemplifica l’attenzione prestata alle parole pronunciate da Mustapha, le quali sembrano addirittura vivere di vita propria:

Sa voix se fit de plus en plus claire. Les mots, de mieux en mieux articulés, paraissaient libres et autonomes. Ils étaient solidaires les uns des autres et bouleversants de justesse [...]. Les mots tels des perles de culture qui s’allient pour forger une parure, creusaient de manière indélébile les sentiers d’un plaidoyer inébranlable en faveur de Moualay Ismaïl. Comme un souffle, sa parole continua de se répandre et bientôt inonda les galeries qui, sous l’impulsion du vrai, retrouvèrent et leur mystère et leur grandeur d’autrefois.¹⁸²

Sarà Najia, in seguito, a fornire una definizione della voce come “l’organe humain où se loge [...] la part de divinité de chacun d’entre nous.”¹⁸³ La diegesi s’inscrive in modo ancor più evidente all’interno del codice dell’oralità quando il gruppo, uscito dalle prigioni, si reca in visita alla tomba del santo Shaykh al Kamil. Qui Ilyas racconta i miracoli attribuiti al virtuoso defunto iniziando la sua digressione con “On

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 53-54.

¹⁸⁰ Ricordiamo che la voce e la parola sono anche al centro di alcuni racconti di *Fracture du désir*, e più precisamente de *La Boutique russe* e di *L’Homme qui ne mourut pas*, ma anche del romanzo *Marrakech, lumière d’exil*, ove il raccontare e l’ascoltare diventa un rito fondamentale per il recupero del passato e per esorcizzare il timore dell’oblio.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸² *Ibid.* p. 35.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 52.

raconte”¹⁸⁴ e invitando successivamente a prestar attenzione con l’imperativo “Écoute”.¹⁸⁵ Il racconto incastonato¹⁸⁶ che ne scaturisce è reso ancor più vivido dall’uso di una mimesi che si avvale del discorso riportato con tanto di clausole di contrassegno:

Il n’y a d’autre divinité qu’Allah.¹⁸⁷

On dit que tu es un saint. Va donc porter ces lettres au Prophète!¹⁸⁸

Va donc prendre ces lettres, nous les porterons ensemble au Prophète!¹⁸⁹

Il primo capitolo è prevalentemente imperniato sulla riflessione filosofica; non vi sono azioni di rilievo a scandirne la trama il cui tempo è quello del discorso, con il conseguente effetto di creare una strategia testuale che, se da un lato attira l’attenzione su ciò che la voce narrante sta raccontando, dall’altro interagisce pure con la sua risposta imponendogli un tempo di lettura.¹⁹⁰ L’indugio su questioni storico-filosofiche viene abilmente gestito da un narratore omodiegetico onnisciente che nella finzione veste i panni di Najia, la quale rappresenta il nerbo dell’orientamento interpretativo. Attraverso la sua voce, infatti, il lettore fruisce un contenuto la cui chiave di lettura è fortemente filtrata dal punto di vista narratoriale e sembra talvolta non concedere spazi di libertà interpretativa. Nel corso del testo, soprattutto nella prima parte, sono molteplici i riferimenti a un’auspicata rilettura dei fatti storici capace di superare la soglia dei preconcetti tipici della cultura occidentale:

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Cfr. G. Prince, *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 117.

¹⁸⁷ R. Benchemsi, *La controverse des temps* cit., p. 64.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Cfr. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 61-90.

Plus ces galeries s'enfonçaient et plus il me semblait pénétrer dans les dédales infinis de l'histoire de ce sultan, si soigneusement gauchie d'abord par des moines chrétiens puis par de nombreux orientalistes.¹⁹¹

Moulay Ismaïl n'était plus le despote sanguinaire et barbare mais bien un continuateur d'un certain Ibn Tumert pour qui le savoir, la foi et le pouvoir avaient, ou du moins devaient avoir, le même destin. [...] «Il est tellement plus sage d'apprendre à observer sans juger!» me dis-je.¹⁹²

“Mon intuition de l'histoire, ou de ce qu'on pourrait appeler sa vision intérieure, prenait naissance ici. Je devenais, de par mes origines, à la fois enfant et disciple d'un sultan profondément trahi par la mémoire.”¹⁹³

Il gruppo si dà in seguito appuntamento a Casablanca, nella villa di Hiba e Zakaria, per continuare a discutere sulla storia del Marocco che tanto aveva acceso i loro animi. In quello che la narratrice definisce “l'un des théâtres les plus huppés de cette société”,¹⁹⁴ l'atmosfera è rarefatta e le conversazioni degli invitati, principalmente appartenenti all'alta borghesia, seguono il frivolo gioco della mondanità. Per Rajae Benchemsi questa è l'occasione per delineare l'affresco di una società marocchina divisa tra la propria eredità culturale millenaria e il desiderio sfrenato di modernità che anima l'élite occidentalizzata. Le dinamiche sociali di un Marocco in pieno mutamento sono infatti una tematica sempre presente nelle riflessioni dell'autrice, la quale in un'intervista afferma:

Je crois que ce qui anime dans mon écriture le fait d'aborder ces problématiques, c'est qu'il y a de plus en plus une méconnaissance de ces choses-là: la force de la tradition, de l'Islam, de la manière dont tout cela a évolué historiquement, dont ces sociétés abordent la modernité. Il y a toute une série de malentendus qui sont regrettables. J'interpelle donc les lecteurs pour qu'ils aillent revisiter cette histoire

¹⁹¹ R. Benchemsi, *La controverse des temps* cit., p. 28.

¹⁹² *Ibid.*, p. 57.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 68.

de manière à mieux comprendre toute la violence qu'il y a entre les gens partout dans le monde.¹⁹⁵

Il giudizio della voce narrante sui convitati non è tuttavia privo di ambiguità, perché se talvolta ne critica il loro carattere effimero e la loro cultura “si peu sûre et aux repères si confus”,¹⁹⁶ altre volte i toni diventano particolarmente condiscendenti nei confronti di un chiuso elitarismo che tale assemblea esprime:

J'aurais aimé que nous nous entretenions longuement. Que nous refassions le monde à partir de nos observations respectives. Toute la société était représentée. Il y avait des hommes d'État. Des juges. Des médecins. Des financiers. Des artistes et des intellectuels. Tous les ingrédients étaient réunis pour rêver, pourquoi pas, à un nouvel ordre. À des nouvelles orientations tant politiques que culturelles!¹⁹⁷

Sullo sfondo di questa fumosa accollita s'incornicia l'incontro fra la giovane Houda e l'affascinante Ilyas. La complicità fra i due è immediata e reciproca, ma è soprattutto la donna a rimanere folgorata dalla personalità dello studioso di filosofia araba:

J'ai l'impression que ce nom <Ilyas>, ce soir, a été prononcé pour moi. Pour que je l'entende. Un nom venu de loin et pour moi. Pour moi seule. Comme si pour la première fois j'entendais la voix du monde. Comme si quelques-unes des phrases de mon destin s'étaient inscrites dans la mémoire du monde. Un temps nouveau m'interpelle. Un message ? Peut-être ? Pourtant j'en suis certaine, jamais je n'ai entendu ce nom auparavant!¹⁹⁸

L'uso di una focalizzazione variabile, che permette l'adozione di un punto di vista interno al personaggio, consente all'autrice di dar voce al tormento di Houda, un

¹⁹⁵ <www.evene.fr/livres/actualite/interview-rajae-benchemsy-controverse-temps>, 13/04/2006.

¹⁹⁶ R. Benchemsy, *La controverse des temps* cit., p. 93.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 102-103.

tormento che trova la sua espressione più eloquente in alcuni soliloqui costituiti principalmente da frasi interrogative, con le quali la donna giunge fino a rimettere in discussione il proprio ateismo:

Ilyas est un homme de foi ! pensa-t-elle. Est-ce que je sais seulement ce que cela signifie ? Ai-je la foi moi-même ? Mais il n'y a pas d'explication au fait de ne pas avoir la foi. Ou bien l'ai-je sans le savoir ? Alors peut-être est-ce véritablement une grâce ? Jamais je ne me suis vraiment posé la question. En fait cet univers m'est tout à fait étranger. D'où vient que ce nom m'impressionne tant ?¹⁹⁹

Je sais qu'il m'aime, pensa-t-elle, mais il ne me dira rien. C'est moi qui lui avouerai mes sentiments pour lui. Mais reconnaîtra-t-il les siens propres ? Osera-t-il franchir le pas de l'aveu ?²⁰⁰

La focalizzazione variabile fa sì che anche i sentimenti di Ilyas vengano messi a nudo allorché egli s'interroga sulla volontà di Dio:

Elle est belle, pensa-t-il. Elle doit avoir une trentaine d'années. Peut-être un peu plus. [...] En tout cas elle est vive ! Si sincère ! Si entière ! Nous avons sûrement beaucoup de choses à partager.²⁰¹

Pourquoi, mon Dieu, rétrécir davantage mon chemin vers Vous ? Aurai-je la force, à mon âge de renoncer ? Mon abstinence n'est-elle pas l'expression d'un déshonneur ? D'une lâcheté à l'égard de sa personne?²⁰²

Il desiderio diventa dunque il motivo dell'intreccio, il motore della narrazione e il lettore non può fare a meno di partecipare alle attese e alle spinte in avanti create dalla forza di tale amore. Tuttavia la passione non verrà mai consumata perché Ilyas, che peraltro è già sposato, non si permetterebbe mai di trasgredire al proprio impegno

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 104.

²⁰⁰ *Ibid.* p. 199.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 119.

²⁰² *Ibid.*, p. 191.

spirituale. Il narratore crea allora uno spazio dilatorio, ovvero uno spazio del differimento, dell'errore, della rivelazione parziale, dove i problemi che il desiderio iniziale pone e si pone vengono rielaborati via via fino alla conclusione.²⁰³ Ed è attraverso una parentesi di onniscienza che l'io narrante svela con queste parole il pericolo dell'indugiare sulla soglia tra amore carnale e amore spirituale: "Il la vénérât littéralement et seule la sacralité qu'elle lui inspirait le protégeait, mais pour combien de temps? du précipice de la chair."²⁰⁴ La storia del loro amore irrealizzabile diventa così metafora del difficile dialogo tra un mondo ancora saldamente legato alla tradizione e alla religiosità arabo-islamica e un altro che invece tende verso l'ateismo e il disinteresse della propria eredità culturale, perché vede nella fede il pericolo dell'integralismo.²⁰⁵

La vicenda amorosa di Ilyas e Houda è inframezzata, per mezzo di ellissi, dall'episodio della morte di Lla Bathoul, madre di Hiba, la cui cerimonia è descritta con minuzia barocca. Con la morte, tematica che percorre sottilmente l'intero testo,²⁰⁶ si afferma metatestualmente il destino che il romanzo deve subire, quello di giungere a una conclusione. *Thanatos*, contraltare di *Eros*, oltre ad accompagnare la narrazione al suo epilogo, sanziona anche la fine di una storia d'amore mai pienamente vissuta.

²⁰³ Cfr. P. Brook, *Trame*, Milano, Einaudi, 2004, p. 101.

²⁰⁴ R. Benchemsi, *La controverse des temps* cit., p. 191.

²⁰⁵ Ricordiamo in proposito come la narratrice commenta l'atteggiamento di Houda: "Quelque chose de profondément troublant destabilisait les préjugés de Houda sur la religion. Sur Dieu. Elle n'imaginait plus cela possible dans le monde d'aujourd'hui. Elle avait, comme de nombreuses personnes de son milieu et de sa génération, pris l'habitude de ne plus considérer l'Islam que dans son rapport à ce qu'on avait baptisé l'intégrisme – les intégristes –, l'un des tristes visages des impostures de fin de cycle." *Ibid.*, pp. 139-140.

²⁰⁶ In apertura del primo capitolo Ilyas associa la morte a Place Jemaa-el-Fna, ovvero alla "mosquée de l'anéantissement" (p. 7), il cui nome ricorda che la morte si aggira per le città con un denso passato storico. In seguito, nel terzo capitolo, la voce d'Ilyas restituisce a Houda la suggestione di "ces voix d'outre-tombe" (p. 111). Nel quinto capitolo Najia, la voce narrante, afferma di non amare Meknès, perché nei suoi ricordi la città è indissolubilmente legata alla morte del padre e pertanto "elle est de ces villes dont le destin est indissociable de la mort" (p. 143).

Rêver, c'est, comme il est dit, parler le désir de l'autre. L'être rêvant est le mouvement même de ce partage, de cette fissure.

Abdelkader Khatibi, *La blessure du nom propre*

1.3 Le soglie di *Fracture du désir* (1999)

*Fracture du désir*²⁰⁷ è una raccolta di sei racconti, ambientati tra Parigi e il Marocco, che evocano la prostituzione, la solitudine, l'omicidio e la crisi mistica attraverso una lingua profondamente carnale, in cui anche l'uso degli aggettivi diventa un compiacimento barocco dell'erotismo ai limiti della trasgressione. I racconti di Rajae Benchemsi trovano dunque il loro epicentro nella carne, sia essa còlta nella sua esuberante floridezza o nella sua marcescente deperibilità, e nell'allucinazione, provocata dalla memoria o dalla fantasia.

Fracture du désir è anche un continuo interrogarsi intorno alla questione dell'*autre* e dell'*étrangeté* attraverso l'esplorazione di scenari che mettono a confronto il protagonista della finzione – quasi sempre una donna contraddistinta da una “féminité pensive et tourmentée”²⁰⁸ – con creature evanescenti emerse dal ricordo o dal delirio, in spazi liminari situati tra lucidità e follia e in un tempo in cui la

²⁰⁷ R. Benchemsi, *Fracture du désir* cit.

²⁰⁸ R. Saïgh Boust, *op. cit.*, p. 206.

quotidianità si sdoppia e si lascia penetrare dalla dimensione dell'illusione e del sogno.

Alla trama soggiace un sostrato mistico che insiste sulla spiritualità e sulla morte come aspirazioni a un altrove, a una realtà pacificata in cui i personaggi in bilico tra *être* e *non-être* si salvano da una vacuità minacciosa. Ed è dunque vero, come sostiene Rachida Saïgh Bousta, che “l’incapacité à maîtriser la démesure de la vie et de la mort est certes abordée ici comme un problème ontologique essentiel.”²⁰⁹

Ogni racconto sollecita pertanto una lettura attenta, partecipata e talvolta, come vedremo, perfino *voyeuristica*.

1.3.1 I luoghi della soglia

Il racconto *Kira et Slima* ruota attorno alla figura di una giovane donna, Slima, che per provvedere economicamente alla madre malata e ripudiata dal marito, abbandona gli studi e inizia a prostituirsi in un sordido locale notturno con la compiacenza del tenentario nonché amante *maître A*. Accanto a una quotidianità vissuta in un'umile dimora di Meknès, connotata dalla miseria e dalla malattia, si profila lo spazio licenzioso e trasgressivo del lupanare in cui ogni notte la giovane vende il proprio corpo. Il bordello è descritto a tinte forti, senza veli, con una sfrontatezza che sembra voler sfidare il lettore, destar in lui turbamento e attirarlo nelle spire della sua corruzione:

Peuplées de sexes en érection et de bouches violacées par le mauvais vin, ses <de Slima> soirées étaient in véritable cumul de gouffres.²¹⁰

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 211.

²¹⁰ R. Benchemsi, *Kira et Slima*, in *Fracture du désir* cit., p. 9.

Chambres rouges. C'est ainsi qu'elle <Slima> les désignait. À cause de la lumière rouge qui les rendaient sanguinolentes et obscures.²¹¹

Lo spazio del postribolo pare a poco a poco dilatarsi, deformarsi, dando luogo a un impasto lutulento di cose e persone ove, in un climax iperbolico, anche le percezioni sensoriali risultano distorte:

La pièce silencieuse à l'ordinaire, semblait prise dans un spasme infini. Tout s'emmêlait et devenait sans limites propres. Les objets comme les êtres n'étaient plus que rire effroyablement saccadé et sonore.²¹²

Le frequenti ellissi, implicite e ipotetiche, consentono il cambiamento di prospettiva su luoghi e tempi diversi della narrazione. È possibile così seguire Slima nel suo vagare attraverso la città, allorché ella si abbandona a una lettura simbolica del tessuto urbano e dell'architettura islamica:

Les remparts sont terriblement dressés tout autour de la ville. Ils veillent implacables sur le sommeil de milliers de gens. Tout est fermé. Les fenêtres. Les portes. Les cafés. Les boutiques. Une ville de seuils inaccessibles. [...] La médina vide de ses habitants est la chose la plus austère au monde, car il n'y a pas de vie. Pas de fleurs. Pas d'arbres. Pas de plantes. L'architecture islamique a tout enterré, sauf l'homme voué à une dévotion passive. Le ciel lui-même n'est visible que de temps en temps, à travers une interminable toiture. Une voûte arrogante et sans fin.²¹³

Dal passo appena citato emerge una *medina* sonnolenta e desolata, schiacciata da un'architettura islamica che, invece di sollevare l'animo umano verso il cielo, ha piuttosto l'infausto potere di annientarlo. La sintassi, come possiamo notare, è costituita per lo più dal ripetersi di frasi nominali anaforiche, alcune delle quali in

²¹¹ *Ibid.*, p. 14.

²¹² *Ibid.*, p. 18.

²¹³ *Ibid.*, pp. 22-23.

forma negativa. Tale “triturazione sintattica”²¹⁴ rafforza il senso di oppressione e di coercizione, quasi a indicare la mancanza di ogni via di scampo, e veicola una spiccata critica nei confronti degli aspetti più oscurantisti dell’islam.

La vendetta a lungo covata da Slima nei confronti del padre si compie nell’epilogo con l’omicidio di quest’ultimo. Il lettore vi giunge attraverso allusioni con funzione prolettica che anticipano la catastrofe finale. L’ultimo abbraccio alla madre, i corridoi del municipio straordinariamente somiglianti a un obitorio²¹⁵ conducono ellitticamente all’immagine della giovane in un’auto diretta in prigione, laddove, benché liberatasi del padre, perderà definitivamente la ragione, abbandonata a “les affres de la folie.”²¹⁶

E la follia sembra essere la molla che crea i paesaggi del racconto che segue, *Foire des Zaërs*, ambientata proprio in una fiera nei dintorni di Rabat, come tiene a specificare la voce narrante femminile che, a un certo punto, attraverso il pronome plurale *nous*, intende prendere per mano e coinvolgere il lettore: “car nous sommes dans une foire qui a lieu une fois l’an non loin de Rabat.”²¹⁷ Non si deve dimenticare che il fantastico, genere al quale questo racconto appartiene, osserva schemi retorici ben precisi, uno dei quali è, appunto, la relazione col lettore virtuale con il quale diventa necessario stabilire un rapporto quasi perverso. Infatti, come osserva Michel Viegnes, “celui-ci, pour son plus grand plaisir, est manipulé, choqué, suggestionné, conduit de fausse piste en fausse-trappe à travers un parcours miné de bout en bout.”²¹⁸ Il narratore diventa dunque una sorta di *fantasmagore* che agita sulla pagina

²¹⁴ Cfr. B. Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Bari, Laterza, 2004, p. 62.

²¹⁵ “Elle embrassa sa mère pour la dernière fois et se rendit à l’hôtel de ville. [...] Les couloirs de l’hôtel de ville étaient vides et faisaient étrangement penser à une morgue.” R. Benchemsi, *Kira et Slima* cit., p. 29.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁸ M. Viegnes, *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006, p. 49.

bianca affascinanti o sconcertanti ombre cinesi davanti agli occhi sbalorditi del suo pubblico.

La narrazione inizia in *medias res*, nel momento in cui la protagonista osserva straordinarie forme di vita: una testa sorridente senza corpo appoggiata su un tavolo e, poco più lontano adagiato su una poltrona, un corpo decapitato. Sul loro carattere spettacolare, inteso in senso stretto, gioca Rajae Benchemsi poiché il fantastico scaturisce dalla “monstration de l’inexplicable et de l’inacceptable.”²¹⁹ Il suo godimento non è pertanto “une jubilation intellectuelle et herméneutique”,²²⁰ ma al contrario uno stato temporaneo di possessione, “la jouissance ambiguë d’un sujet vaincu, ravi, par une puissance de suggestion quasi hypnotique.”²²¹

La narrativizzazione della sineddoche che ne consegue, ovvero la costruzione della diegesi sulla parte per il tutto, ha una lunga tradizione in letteratura. Essa è all’origine di una nutrita serie di racconti fantastici già a partire dalla prima metà dell’ ‘800 e vede in atto un meccanismo secondo il quale una parte del corpo è dotata di vita propria, sia che essa si trovi staccata dalla superficie corporea o che ne faccia ancora parte ma come un elemento estraneo. Ricordiamo, solo per menzionare alcuni esempi, *Il naso* di Gogol, dove appunto un naso abbandonerà il volto del suo legittimo proprietario per condurre una vita autonoma, o *Jettatura* di Gautier, ove gli occhi del protagonista gettano, suo malgrado, un maleficio su chiunque essi vedano. Mentre ne *La Chevelure* di Maupassant sono invece i capelli di una donna a godere di una vita segreta.

La protagonista viene guidata nella visita di quella che è definita “antichambre du désir”,²²² da un uomo, probabilmente un mago, secondo quanto viene suggerito.²²³

²¹⁹ Ch. Grivel, *Fantastique-Fiction*, Paris, Puf, 1992, p. 29.

²²⁰ D. Mellier, *L’écriture de l’excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999, p. 24.

²²¹ *Ibid.*

²²² R. Benchemsi, *Foire des Zaërs*, in *Fracture du désir* cit., p. 35.

L'atmosfera si tinge di surreale, con dettagli che rimandano ancora una volta a uno spazio duplice, regno della fantasia, ma anche della perversione e del male:

Tout cela me fait l'impression d'une porte à deux battants ouvrant,
d'un côté, sur l'enfer déserté et, de l'autre, sur une étendue vierge de
toute humanité.²²⁴

Il senso di stupore misto a inquietudine è acuito da una diegesi espressa al presente in grado di avvicinare e rendere pressoché tangibili le vicende narrate da una voce onnisciente, la quale insiste nel giudicare incredibile la scena che le si para innanzi: “Le spectacle est réfractaire non seulement à toute complicité mais à tout compromis. Un spectacle qui ne prend sens que dans la force de l'illusion.”²²⁵

La presenza di specchi all'interno della tenda, ai quali si fa più volte riferimento, rafforza il paradigma del fantastico:

Il <le magicien> me dirige lentement vers un miroir où je connais tout
de suite le visage aperçu en entrant dans la tente mais qui – cette fois –
se prolonge naturellement d'un corps de jeune femme nue à la chair
ferme.²²⁶

Le magicien accourt très vite et, m'orientant de nouveau vers le
miroir, me dit: ce corps n'existe que là. Touchez-le ne craignez
rien.²²⁷

In origine simbolo di conoscenza, lo specchio diventa qui invece simulacro del dubbio e del doppio, una soglia fra la dimensione della realtà e quella dell'illusione²²⁸

²²³ “Un homme d'une quarantaine d'années – probablement le magicien [...] – me prend par la main et m'invite à le suivre”, *ibid.* p. 33.

²²⁴ *Ibid.*, p. 35.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²²⁷ *Ibid.*, p. 35.

²²⁸ Ricordiamo *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll: uno fra i più favolosi viaggi nel mondo del meraviglioso e del fantastico inizia proprio varcando la soglia di uno specchio.

che dà luogo a quelle che Khalid Idouss definisce “épiphanies périlleuses du miroir”,²²⁹ in grado di rimettere in discussione l’efficacia percettiva della protagonista, nonché il giudizio del lettore circa la verosimiglianza dei fatti narrati.²³⁰

In seguito, la testa senza corpo si offre alla curiosità dei visitatori della fiera come un piatto da consumare con avidità; al contempo il corpo decapitato mostra un sesso appena velato che consente agli astanti smarriti, giunti fin lì per festeggiare la mietitura, di “jouir du sentiment pervers d’une frustration, volontaire et secrètement désirée.”²³¹ L’unione delle due parti avviene solo per mezzo di un’illusione al secondo grado, ovvero attraverso uno specchio, dove la narratrice vi riconosce il volto scoperto poco prima sul tavolo, stavolta congiunto a un attraente corpo femminile nudo. Tale incontro non è che un inganno perché, come sostiene Rachida Saïgh Bousta, si tratta di una “rencontre entre le corps et son spectateur médusé, mais rencontre également entre la narratrice et le corps offert à sa curiosité interrogative.”²³² La scissione rimanda ad una sorta di gesto simbolico, un grido muto che denuncia quello che Bousta definisce “le mépris de son corps, objet de désir, et signifiant de sa fracture.”²³³ Per Marta Segarra, invece, la frammentazione corporea implica “la perception du corps comme quelque chose de mouvant, d’instable, sans unité, correspondant à un stade premier de la psyché, d’avant la formation du moi individuel”,²³⁴ una feticizzazione che minaccia l’integrità psico-fisica della donna.

²²⁹ “L’expérience de ces épiphanies aboutit, quelque fois, à un sentiment instantané de surprise et d’étrangeté; c’est dans un certain sens, l’inquiétante étrangeté dont parle Freud, la hantise du familier inconnu.” K. Idouss, *Le rêve dans le roman marocain de langue française. Les labyrinthes de la vie intérieure*, Paris, L’Harmattan, 2002, p. 267.

²³⁰ Lo specchio è spesso stato strumento di rivelazione, omettendo ad esempio di riflettere il corpo soprannaturale dei vampiri o segnalando presenze invisibili a occhio nudo. Come dimenticare la scena de *Le Horla* quando il narratore vede scomparire il proprio riflesso dallo specchio, capendo così che l’altro, le Horla, si è frapposto tra lui e la superficie riflettente, che è al contempo il dentro e il fuori della realtà ordinaria.

²³¹ R. Benchemsi, *Foire des Zaërs* cit., p. 36.

²³² R. Saïgh Bousta, *op. cit.*, p. 193.

²³³ *Ibid.*, p. 195.

²³⁴ M. Segarra, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb* cit., p. 61.

La scena raggiunge il suo parossismo se l'esibizione della nudità del corpo privo di testa viene letta come la volontà di deridere da un lato il *voyeurismo* del pubblico della fiera prostrato in attesa della *performance* "comme à l'entrée d'un sexy shop",²³⁵ dall'altro la morbosità di un desiderio rivolto a un corpo femminile concepito come oggetto.²³⁶

Il fantastico costituisce quindi uno spazio di libertà in cui lo scrittore, ricorrendo all'illusione e all'irrazionale, riesce a esprimere ciò che censura la morale ufficiale di un'epoca o di una cultura. Inoltre, secondo quanto afferma anche Viegnes, "la mise en scène – ou mise en texte – d'un cauchemar offre un exutoire à la charge d'angoisse qu'il représente à la psyché."²³⁷ Nessuna soluzione è data e l'enigma è totale, sospeso tra un'interpretazione naturale degli eventi e un'altra che contraddice la logica razionale.

La violenza delle immagini della fiera di Zaërs alle quali assiste la protagonista hanno l'effetto d'innescare una sorta di traslazione spaziale che la catapulta, con l'immaginazione, al cimitero parigino di Père Lachaise, il quale, come la fiera, rappresenta un altrove in cui avviene un'altra separazione: quella del corpo dallo spirito. Il cimitero si anima sotto lo sguardo contemplativo della narratrice "en quête d'intellect",²³⁸ diventando "un théâtre dépourvu d'acte et de scène où les poètes – sans limites de nom ou d'identité – défilent avec des masques."²³⁹ In una sorta di profonda *transe* s'innescava virtualmente una comunicazione intensa con le anime dei

²³⁵ R. Benchemsi, *Foire des Zaërs* cit., p. 36.

²³⁶ A conferma di quanto affermato citiamo un altro passo significativo in cui si evidenzia il desiderio brutale e irrefrenabile del pubblico della fiera nei confronti di un'avvenente cantante: "Les paysans – stigmates de la rudesse du temps – jouissent de cette femme monumentale et généreuse. Rires. Cris obscènes. Sexes dressés, en proie à un orgasme sans utérus. Sans vagin. Les paysans, déchaînés par la bestialité de leur désir, s'enfoncent dans la bouche irrésistible et grande ouverte de la chanteuse." *Ibid.*, p. 40.

²³⁷ M. Viegnes, *op. cit.*, p. 108.

²³⁸ R. Saïgh Boust, *op. cit.*, p. 195.

²³⁹ R. Benchemsi, *Foire des Zaërs* cit., p. 37.

poeti, in uno spazio che si delinea sempre più nettamente come un “immense nulle part où tout s’abolit.”²⁴⁰

Di traslazione in traslazione, la scena ritorna alla fiera dell’*incipit* che si profila, ora più che mai, come il regno del caos, una cacofonia di odori e di suoni in una realtà violenta “où les images – ne répondant plus à aucun ordre ou nécessité – se succèdent dans l’irrespect absolu de la mémoire et de la pensée.”²⁴¹

La Boutique russe è interamente ambientata a Parigi e ruota attorno all’attrazione che la protagonista prova per una voce udita all’interno di un bazar russo. È lo stessa proprietaria, Nate, ad esercitare su di lei una misteriosa fascinazione tanto da attirarla dentro col solo potere dello sguardo: “Soudain, loin devant moi, derrière une vitrine orientale, deux yeux noirs perçants une obscurité menaçante, m’attirent vers l’intérieur d’une boutique sombre.”²⁴² La voce melodiosa che di lì a poco si leva da qualche angolo recondito del locale invade e inebria la donna e contribuisce a creare una sorta di spazio mistico: “Quelque chose de plus lancinant, de plus tragiquement divin me parvient et cependant me bouleverse. C’est un chant arabe de Syrie. Un chant religieux d’une confrérie d’Alep.”²⁴³ Il bazar proietta la protagonista in una sorta di esaltazione irreal e avvolgente che non la abbandonerà nemmeno alla sua uscita, quando le sue percezioni sensoriali risulteranno completamente alterate:

Je quitte la boutique avec la peur effroyable que, quelque part dans la rue, un morceau de réalité ne m’arrache mon euphorie. Tout alentour me semble ralenti. Ni les objets ni les façades n’ont leur consistance habituelle. Tout est cotonneux, presque flasque. Je me sens l’âme ivre et dilatée comme après l’amour.²⁴⁴

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 39.

²⁴² R. Benchemsi, *La Boutique russe*, in *Fracture du désir* cit., p. 50.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 52-53.

La voce narrante giunge a ridurre la distanza col suo lettore ipotetico includendolo nella narrazione e designandolo col pronome *vous*, così com'è in uso nella pratica dell'oralità, al fine di rendere maggiormente intelligibili le sensazioni provate: "comme à la sortie d'un film qui vous propulse dans le rêve et l'irréalité à votre insu."²⁴⁵ Segue un lungo vagabondare senza meta della donna per le vie di Parigi, allucinata dal pensiero ossessivo del canto udito nel bazar e dai fumi dell'assenzio che le fanno percepire quella sottile linea di confine che la separano dalla follia, "à la frontière flexible d'une texture charnelle de papier brut et de sang ivre."²⁴⁶ Rientrata nel proprio appartamento dopo una lunga assenza, anche gli spazi privati le sembrano aver subito un'insolita trasformazione, come se fossero stati penetrati dalla morte: "tout, absolument tout, semble atteint d'une perfection malade et irrémédiable".²⁴⁷ Gli stessi oggetti diventano illusori e inafferrabili e tutto pare diventato fatalmente estraneo.

L'esperienza dell'assenza e dell'estraneità da sé è al centro de *L'Homme qui ne mourut pas*. Il racconto inaugura un'altra tappa del percorso che muove fra una realtà illusoria e l'immaginario dell'intangibile e ricorda i racconti fantastici di Poe e di Hoffmann, per quel carattere di mistero e d'irrealtà che avvolge i personaggi e la trama. La vicenda ruota attorno a un uomo, Hector Germain, creduto morto per un tumore al cervello. Anch'egli tuttavia si crede morto: "je suis mort mais mon âme ne m'a pas abandonné".²⁴⁸ In realtà vi è stato un errore di diagnosi: non è mai morto, né è mai stato sepolto. La malattia lo ha però mentalmente perturbato e una grave afasia gli rende insormontabile qualsiasi tipo di comunicazione, tanto da rendere la sua vita un vero e proprio "gouffre".²⁴⁹ Il difficile confronto con l'esterno e con l'altro

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁴⁸ R. Benchemsi, *L'Homme qui ne mourut pas*, in *Fracture du désir* cit., p. 79.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

sancisce la sua assenza o non-esistenza: “Le seuil de sa porte s’était substitué à cet autre seuil: celui abstrait et inaccessible qui sépare la vie de la mort.”²⁵⁰

Un’ellisse spazio temporale trasla la vicenda a Casablanca, ove Hector si reca alla ricerca dell’amata Keltoum, l’unica in grado di poterlo salvare dal baratro dell’oblio in cui è confinato. Qui l’uomo viene colpito da una sorta di vertigine percettiva che gli offuscherà la consapevolezza dei suoi movimenti nello spazio: “Hector ignore si c’est lui qui avance dans Casablanca ou si c’est Casablanca qui avance vers lui.”²⁵¹ L’impressione, o forse la speranza, è quella che la città possa strapparli dall’anonimato e riesca a conferirgli identità e legittimazione. L’agnizione finale da parte di Keltoum e il ricongiungimento della coppia è preceduto da sequenze narrative nelle quali le ellissi contribuiscono a rendere il ritmo incalzante e le dinamiche incerte e rocambolesche. Riacquisita un’identità grazie al riconoscimento da parte dell’ “altro”, tra i due si consuma un momento di intensa intimità che trasforma la stanza in un *décor* sensibile²⁵² e il soggetto giunge a integrarsi con lo spazio che lo accoglie: “<Hector> embrassa avec elle tout l’espace de la pièce, comme pour ne rien perdre de cet air devenu clair et limpide.”²⁵³ Ancora una volta il racconto mette in scena i contorni fluidi ed enigmatici del confine tra vita e morte incentrando la vicenda su l’ “être scindé”.²⁵⁴

Elle, oltre ad essere il titolo del racconto omonimo, è il modo in cui viene designata una misteriosa donna della quale la narratrice ignora il nome e con la quale stabilisce una bizzarra relazione segnata da piccole ossessioni. ‘Elle’ rappresenta l’immagine di un altrove imperscrutabile, l’ignoto inafferrabile, “un lieu peuplé du

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 87.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 94.

²⁵² “Le silence s’interrompt comme pour laisser à tous les objets alentour la possibilité d’écouter le bruissement de leurs peaux”, *ibid.*, p. 99.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 201.

silence et d'une présence-absence."²⁵⁵ Come notiamo da alcuni passi significativi che riportiamo di seguito, l'enigmatica donna infesta lo spazio della protagonista giungendo a penetrarne, con la voce, lo sguardo e perfino con i soli abiti che indossa, la mente e il corpo:

Sa voix neutre et lointaine s'insinue dans mon corps et coule lentement, très lentement, le long de mes veines glacées.²⁵⁶

L'impression de vide qui émane de ses yeux noirs contamine très vite toute la pièce.²⁵⁷

Elle entre et le noir de sa robe se répand de nouveau dans la pièce.²⁵⁸

Le noir de sa robe jaillit de partout et vient souiller mon corps. Il descend dans cette pièce un peu comme un nuage sur une ville, au lendemain d'une fête, d'un bombardement, d'un désastre.²⁵⁹

Ed il suo potere soggiogante si manifesta anche durante la sua assenza condizionando la vita della narratrice:

Le souvenir de son corps sculptural hante ma vision tout autant que la pièce.²⁶⁰

Pourtant une sensation de proximité inexplicable continue de m'étouffer. A croire qu'elle est là, diluée dans les murs.²⁶¹

Le sue apparizioni nello spazio privato della protagonista avvengono varcando la porta di casa, vera e propria materializzazione del *seuil*, invisibile linea di confine che

²⁵⁵ R. Saïgh Boust, *op. cit.*, p. 201.

²⁵⁶ R. Benchemsi, *Elle*, in *Fracture du désir* cit., p. 111.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 109.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 112.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

²⁶¹ *Ibid.*

segna il limite tra il razionale, l'ordinaria quotidianità, il mondo della realtà sensibile e l'irrazionale, il regno del fantastico e del meraviglioso:

La porte. Quelle chose étrange que cette porte ! La limite extrême entre moi et la réalité matérielle de la rue. De la vie. Un objet qui en tournant sur ses gonds me livre la vie ou me la retranche.²⁶²

L'ultima tappa del percorso di una scrittura che, come afferma Bousta, si presenta "réflexive et tournée vers les béances de la pensée",²⁶³ è ambientata nella casa d'infanzia della protagonista – "Une petite maison blanche"²⁶⁴ – dove i ricordi sembrano sopravvivere nitidi al riparo dell'usura del tempo. Il passato è rivisitato dalla memoria, sollecitata dalla visione della tomba che custodisce le spoglie dello zio, ubicata al centro della casa. Tutto, in tale spazio, rimanda all'immagine della morte, poiché "tout y est blanc. Le sol. La fenêtre. La porte. Un deuil éternel"²⁶⁵ e, come sottolinea la voce narrante, il bianco è il colore del lutto, dell'assenza e del silenzio secondo la tradizione marocchina. Ed è grazie alla presenza del sepolcro che avviene l'incontro virtuale e spirituale con lo zio, un fervido seguace della mistica di Hallaj, e che nuovamente viene varcata quella magica porta che separa il mondo sensibile dal regno dello spirituale e dell'irreale: "J'ouvre une porte de mort pour cheminer jusqu'à la folie de mon oncle."²⁶⁶ La donna che narra i fatti giunge a percepire, per uno straordinario effetto d'immedesimazione, le sensazioni provate dallo zio al momento del trapasso, restituite con una scrittura il cui ritmo mima l'affanno iniziale del morente e la sua successiva rassegnazione: "Trou noir. Lumière

²⁶² *Ibid.*, p. 104.

²⁶³ R. Saïgh Bousta, *op. cit.*, p. 203.

²⁶⁴ R. Benchemsi, *Au bord de ma mémoire*, in *Fracture du désir* cit., p. 126.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 130.

noire. Peur effroyable de la chute dans le vide, suivi de l'ultime cri, avant de s'affaïsser dans le silence du néant.”²⁶⁷

Si profila dunque uno spazio mistico in cui viene rievocata la veglia funebre del parente defunto, dove i recitanti del Corano creano un'atmosfera di *transe* e di oblio in grado di agevolare l'ingresso dell'uomo nelle tenebre e l'esilio dell'anima, finalmente risanata dai turbamenti della follia.

1.3.2 Il tempo della frattura

I racconti di Rajae Benchemsi sono generalmente privi di indicazioni temporali precise o particolarmente rilevanti. L'autrice dà risalto al tempo interiore, quello della memoria o dell'attesa, o quello totalmente ellittico e frammentato dalle anacronie della follia e dell'allucinazione.

In *Kira et Slima* prevale il tempo dell'attesa. La madre di Slima, malata e deperita, ogni mattina aspetta che la figlia rientri dal lavoro “sans conscience aucune ni de l'attente, ni du temps lui-même.”²⁶⁸ Un'attesa ben più angosciata affligge Slima, la quale nel locale notturno attende invano la fine del suo “enfer quotidien”.²⁶⁹

Elle se laissait déshabiller machinalement, écartait ses jambes et attendait que la fin se prononçât. Mais les fins se multipliaient durant la nuit. Toute l'intensité de sa concentration ne suffisait pas à lui procurer le sentiment d'une fin définitive.²⁷⁰

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ R. Benchemsi, *Kira et Slima* cit. p. 12.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

La giovane vive, suo malgrado, una vita all'insegna dell'eccesso in un "temps flasque et sans espace",²⁷¹ tormentata dal sentimento di rancore verso il padre, peraltro frequentatore assieme agli amici di case di tolleranza. L'uccisione del genitore pare tuttavia metter fine al supplizio della prostituzione alla quale ella si abbandona dando luogo ad un "miroir ulcéré, réfléchissant au père ses actes immatures et inconséquents à travers sa propre prostitution."²⁷² L'esecuzione messa segretamente in atto un venerdì, giorno sacro per la cultura musulmana, rafforza il valore simbolico del gesto. La lettura di tale sequenza narrativa può infatti anche esser interpretata come una polemica rimessa in discussione dell'ordine paterno tipico della società islamica.

L'ambientazione surreale di *Foire des Zaërs* ha luogo in un tempo sospeso, schizofrenico, in cui gli eventi si susseguono senza una logica sequenzialità. Nella prima parte prevale l'uso del tempo presente, un presente che potremmo definire 'di cronaca', poiché usato dalla narratrice per dar conto delle straordinarie visioni che la coinvolgono in tempo reale. La *suspense* e il brivido ne risultano così enormemente potenziati. Attraverso ellissi temporali e *glissements* si giunge ad una seconda parte del racconto ambientata sempre a Rabat, nell'appartamento dell'amica Hannae, descritta come "une ombre aux prises avec l'immobilité du temps."²⁷³ L'incontro con la donna, prigioniera di dolorosi ricordi e ormai svuotata della sua carnalità,²⁷⁴ innesca un'ampia analepsi sul passato delle due amiche e fa luce sulla delusione amorosa che ha condotto Hannae a vivere un'esistenza ritirata. Il pensiero alla fiera continua a ossessionare la protagonista e la vicenda si chiude ciclicamente negli stessi luoghi che all'inizio erano stati teatro di mirabolanti illusioni in grado di svelare il mistero della fuga dalla realtà. La narrazione volge all'epilogo lanciando al lettore un

²⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁷² R. Saïgh Boust, *op. cit.*, p. 190.

²⁷³ R. Benchemsi, *Foire des Zaërs* cit., p. 41.

²⁷⁴ "Sa sexualité, dépourvue de plaisir, s'est muée en processus intellectuel, métamorphosant une part d'elle-même en concept." *Ibid.*, p. 44.

inquietante interrogativo: “perversion ou illussion?”²⁷⁵ Rajae Benchemsi pare invitarci, attraverso le parole della voce narrante, a leggere la storia come una “transgression du temps et de son indigente linéarité”,²⁷⁶ un modo per tentare di incidere sul tempo e per esplorare le potenzialità della creazione artistica.

Le ossessioni e il delirio sono spesso all’origine di categorie *hors temps* e *hors espace* che contraddistinguono i racconti della scrittrice marocchina. Ne *La Boutique russe* il *flâner* della protagonista per le vie di Parigi, accompagnato dal persistente ricordo del canto udito nel bazar, la conduce in una dimensione parallela, in diretto contatto con le proprie pulsioni ed emozioni, fino a raggiungere la propria follia e viverla.²⁷⁷ La topografia urbana esercita sulla donna una sorta d’incanto, grazie al quale riesce a rivivere emozioni e suggestioni di un passato non vissuto, come quello della gioia popolare del dopoguerra, o a percepire la presenza di personaggi celebri come Antonin Artaud o Edith Piaf. Alcuni luoghi in particolare, come il café Lutétia, hanno l’eccezionale potere di far vivere alla protagonista il presente e al contempo una dimensione contigua, fuori dal tempo e dallo spazio. La vicenda si conclude con l’incontro amoroso tra la donna e il giovane cantante udito nel negozio dell’amica Nate e sposta il discorso sull’impossibilità di appagare completamente un desiderio di natura astratta – nella fattispecie quello della voce – che ritorna ciclicamente a sottolineare l’ossessività di certe fantasie che congelano il tempo in un eterno anelito.

L’attesa ritorna come *leitmotiv* nel già evocato *L’Homme qui ne mourut pas*. Hector Germain, afflitto da una deficitante afasia e per molti creduto morto, vive in un tempo indefinito, un eterno presente, che lo sprofonda in una totale vertigine:

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ “Une longue errance imaginaire à travers le temps et l’histoire me mène vers moi. Vers ma propre existence, mon propre mystère, mon propre délire. Je peux enfin me rejoindre, coller à ma folle, l’admettre et la vivre.” R. Benchemsi, *La Boutique russe* cit., p. 49.

Me voici seul dans l'absence et fondu dans l'absence et fondu dans les aspérités rugueuses d'un labyrinthe. Je n'ai plus, pour seule mesure du temps, que l'étendue vertigineuse du néant. [...] Je suis au centre de l'attente, et rien ne semble en mesure de me libérer.²⁷⁸

Seduto ogni mattina nello stesso caffè, Hector si sfoga in lunghi soliloqui interrogandosi sulla sua condizione con la speranza di trovare una risposta plausibile al suo stato di sospensione tra la vita e la morte. Tuttavia, il dubbio che in realtà sia realmente vivo viene sollevato dalla voce narrante onnisciente che, avvicinandosi al lettore con una domanda retorica, mette provocatoriamente in discussione lo stato dei fatti: "Il ne comprenait pas: se pouvait-il que des choses qui appartaient à la vie lui soient à ce point perceptibles?"²⁷⁹ La funzione prolettica di tale quesito avvicina allo scioglimento dell'intreccio: grazie al ritrovamento dell'amata Keltoum l'uomo può finalmente recuperare il senso della propria fisicità e della propria esistenza.

Anche l'asse temporale del racconto *Elle* è contraddistinta dalla tematica dell'attesa di una misteriosa donna senza nome da parte della protagonista, motivo che percorre l'intera trama: "Mon temps est à présent réparti en deux phases: celle de l'attente de sa visite et celle de la visite elle-même."²⁸⁰ Le visite della sconosciuta scandiscono la vita della protagonista e rappresentano una vera e propria irruzione dell'insolito nella quotidianità. Come in *Foire des Zaërs*, l'uso del presente indicativo e la presenza di una voce narrante alla prima persona rafforzano l'impatto del brivido e dell'angoscia nel lettore, poiché gli eventi vengono filtrati da un personaggio estremamente vicino alla scena teatro delle singolari apparizioni. L'attesa paralizza l'azione in un copione di gesti che si ripetono sempre uguali a se stessi,²⁸¹ come una

²⁷⁸ R. Benchemsi, *L'Homme qui ne mourut pas* cit., p. 80.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

²⁸⁰ R. Benchemsi, *Elle* cit., p. 104.

²⁸¹ "Ses visites – courtes et régulières – rythment mes jours." *Ibid.*, p. 103.

"J'entends frapper à la porte. Trois coups familiers. Trois coups incontournables. Trois coups définitivement assimilés par mon ouïe." *Ibid.*, p. 104.

sorta di rito propiziatorio che agevola la comparsa della fantomatica Elle.²⁸² Rinunciare all'attesa, vera e propria dimensione esistenziale significativamente descritta per mezzo di similitudini dal sapore surrealista,²⁸³ è impossibile, anche se si profila la possibilità di piombare in un "délire sans borne".²⁸⁴ Il racconto si chiude con un ritorno ciclico sull'immagine della sconosciuta:

Trois coups, fermes et espacés m'arrachent à mon acte ultime.
Le noir de sa robe me coupe le souffle. Elle est là, identique à elle-même et son chignon est légèrement décoiffé.
- Vous êtes belle, lui dis-je...²⁸⁵

La conclusione non scioglie l'enigma che aleggia intorno all'arcana entità di Elle, anche se dai molti indizi disseminati nella trama è facile supporre che si tratti di un'allucinazione scaturita da una distorta percezione spazio-temporale:

Je ne suis plus là mais en elle. Retranchée en elle, en son dehors. Un dehors sans lieu ni temps, sans être ni odeur [...] Elle est là, close sur elle-même, indéchiffrable et inaccessible.²⁸⁶

Al centro di *Au bord de ma mémoire* vi è il tempo del ricordo. La protagonista del racconto rivisita per mezzo della memoria la casa dell'infanzia e ritorna all'episodio della morte dello zio, rivissuta quasi in uno stato di *transe*. A differenza di quanto è accaduto al personaggio de *L'Homme qui ne mourut pas*, Hector, qui la morte è desiderata, restituita alla sua spiritualità, percepita come riconciliazione col sublime.

²⁸² "Mes journées interminables se disséminent dans l'organisation éventuelle d'un éventuel accueil." *Ibid.*, p. 118.

²⁸³ "Le café fait partie du cérémonial et la crainte d'en manquer ne m'abandonne jamais", *ibid.*, p. 115.

²⁸⁴ "[...] l'attendre comme on attend l'apparition soudaine et définitive d'un membre amputé, comme on attend une mort que l'on désire surprendre en flagrant délit." *Ibid.*, p. 118.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 118.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 118.

L'ultima tappa di un percorso che oscilla costantemente tra materialità e spiritualità, illusione e realtà, si chiude con l'immagine del vecchio parente inghiottito dalle tenebre. Ma il decesso non dà luogo a una totale scomparsa, poiché il ricordo dell'uomo rivive fra le righe della *Passion de Hallâj*. L'arte, la letteratura e in particolare la mistica sembrano dunque godere di uno straordinario potere eternizzante.

1.3.3 I personaggi ir/reali di *Fracture du désir*

I personaggi di *Fracture du désir* sono delle entità, delle *silhouettes* dai profili sfuggenti “chacun à la lisière de l'essence et de l'apparence.”²⁸⁷ Essi entrano in scena destando stupore e talvolta smarrimento ed escono in punta di piedi passando il testimone ad altre figure che proseguono, per associazione o per contrapposizione, sullo stesso filo di pensiero, dando vita a delle “fables racontant la mémoire de figures déchirées.”²⁸⁸

Slima, la protagonista del primo racconto, è descritta come una “femme-enfant”,²⁸⁹ energica e determinata, fragile e vulnerabile. Fin dall'inizio si accenna, attraverso un'anticipazione del narratore onnisciente, ai prodromi di una sua sospetta follia: “Mais se lisait aussi derrière ce cri le spectre lointain et tenace de la folie.”²⁹⁰ Così come il padre della giovane incarna il disprezzo per la donna ridotta a mero oggetto sessuale, Slima diventa, a causa della prostituzione, il simbolo dell'abnegazione votandosi a una mortificazione del proprio corpo, a un vero e

²⁸⁷ R. Saïgh Boust, *op. cit.*, p. 208.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ R. Benchemsi, *Kira et Slima cit.*, p. 17.

²⁹⁰ *Ibid.*

proprio “esclavage charnel à vie”²⁹¹ che la lascia svuotata e lacerata nell’intimo.²⁹² La narrazione alla terza persona sembra negare ogni possibile identificazione con un ipotetico “je” destinatario del racconto: l’autodistruzione del corpo verginale di Slima passa infatti attraverso descrizioni spietate e truculente che mettono in atto una sorta di effetto straniante, tale da indurre il lettore a interrogarsi sull’uso che Rajae Benchemsi fa del linguaggio. Ecco dunque qualche esempio che evidenzia come la parola diventi ‘sfida’ al tabù culturale intorno al corpo e riesca a dipingere un universo privo di grazia, immerso in un’oscura bestialità:

sexes en érection.²⁹³

Ses jambes, béantes la nuit, passaient toute une partie de la journée, recroquevillées, comme pour se défendre des violations successives.²⁹⁴

[...] chaque pénétration contribuait à enfoncer davantage le peu de désir qui lui restait au fond de son antre.²⁹⁵

Un monde d’air et de lumière, loin des odeurs fétides de sperme et de mauvais alcool.²⁹⁶

La nervosité de Slima avait submergé la pièce d’un rire ininterrompu et bestial.²⁹⁷

Slima, annullata nella propria volontà, si isola, perde la percezione di se stessa²⁹⁸ e solo la redazione di un’interminabile lettera al padre su un vecchio taccuino riesce a

²⁹¹ *Ibid.*, p. 22.

²⁹² “Vidée. Je suis vidée de toute quintessence, et définitivement séparée de moi-même et de mon être.”

Ibid., p. 23.

²⁹³ *Ibid.*, p. 9.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

²⁹⁸ “Elle ne se percevait plus, pas plus qu’elle ne percevait la limite entre une réalité qui lui échappait totalement et un monde intérieur animé seulement par la souffrance et la haine.” *Ibid.*, p. 27.

colmare il vuoto affettivo e comunicativo che l'affligge: “Elle sortait alors un vieux cahier vert et écrivait une éternelle lettre à son père. Personne ne sut jamais ce qu’inlassablement elle inscrivait sur ses feuilles d’écolier [...] son contenu se devait d’appartenir à l’obscurité du secret.”²⁹⁹ La scrittura diventa dunque, secondo una prospettiva metaletteraria, il mezzo privilegiato per la riconquista di sé e di uno spazio comunicativo individuale.

Sono invece totalmente surreali le creature che in *Foire des Zaërs* fanno mostra di sé all’interno di una tenda, tanto da lasciare la protagonista esitante alla loro visione: “Je reviens sur mes pas dans l’espoir de comprendre quelque chose à une situation qui, je l’avoue, me laisse perplexe.”³⁰⁰ Le bizzarre figure della fiera, una testa senza corpo e un corpo decapitato, contribuiscono a delineare il fantastico come il regno del dubbio. Davanti all’incongruità dei fenomeni in questione la voce narrante è un’attenta osservatrice, un “halluciné raisonnant”³⁰¹ che, malgrado la situazione, riesce a mantenere abbastanza lucidità per scorgere la frattura che si profila tra reale e irreale. L’entrata in scena dell’amica Hannae, in una sequenza che si distacca ellitticamente dalla precedente, fa luce su un personaggio che echeggia le figure pallide ed emaciate di Edgar Allan Poe per la sua evanescenza e per quel senso di sospensione che ne paralizzano l’esistenza in bilico tra la vita e la morte, tra il materiale e lo spirituale. Lo sguardo della donna è descritto come “infiniment bleu et sans fond”,³⁰² un “regard d’abîme”.³⁰³ Il ricordo di certi volti femminili tratteggiati in alcuni racconti dello scrittore statunitense appare qui evidente:

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

³⁰⁰ R. Benchemsi, *Foire des Zaërs* cit., p. 34.

³⁰¹ M. Viegnes, *op. cit.*, p. 27.

³⁰² R. Benchemsi, *Foire des Zaërs* cit., p. 42.

³⁰³ *Ibid.*, p. 43.

Gli occhi <di Berenice> erano senza vita, senza splendore, in apparenza privi di pupille.³⁰⁴

L'espressione degli occhi di Ligeia! Come e per quante lunghe ore vi ho meditato sopra! [...] Che cosa era quel certo che di più fondo del pozzo di Democrito, che si adombrava nel profondo delle pupille della mia amata?³⁰⁵

I passi appena riportati richiamano alla memoria anche la descrizione di Elle, un altro inquietante personaggio di “vulgarité”³⁰⁶ e “grâce”³⁰⁷ creato dalla fantasia di Rajae Benchemsi che irrompe d'improvviso nella vita della protagonista del racconto *Elle*. Gli incontri con la misteriosa donna innescano un meccanismo d'attesa e di desiderio per una presenza che si rivela quasi irreale e inaccessibile: “Mais le plus étrange est que, loin de n'être plus qu'un spectacle où s'épuise pour quelques instants l'obsession morbide de cette inconnue, je me surprend non seulement à aimer ce rôle qu'elle m'assigne mais à le désirer.”³⁰⁸ Per la voce narrante è difficile definire la sconosciuta, la quale inizialmente è percepita come una creatura né viva né morta: “Une sensation terrible me submerge tout à coup. Est-elle morte? Est-elle vivante?”³⁰⁹ In seguito la narratrice onnisciente anticipa l'impossibilità di sciogliere l'enigma che aleggia sulla donna: “je ne le saurai jamais.”³¹⁰ Solo grazie alla scrittura, riconfermatasi un efficace strumento di ricerca identitaria, sembra possibile afferrare i contorni fluidi dell'inquietante personaggio e fissarne l'esperienza: “Écrire. L'écrire, elle. L'attirer dans cet univers de résonance sourde et me dissoudre en elle. Disparaître.”³¹¹ ‘Elle’ si profila come ‘l'altro’, un'insondabile alterità capace di rimettere in discussione l'identità della narratrice che vi si confronta: “Qui suis-je à

³⁰⁴ E. A. Poe, *Berenice*, in *Racconti*, Novara, Edipem, 1973, p. 57.

³⁰⁵ E. A. Poe, *Ligeia*, in *Racconti*, Novara, Edipem, 1973, p. 80.

³⁰⁶ R. Benchemsi, *Elle* cit., p. 105.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 103.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 108.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

présent ? Où est ma limite? Où est mon commencement ?”³¹² Il fantastico è pertanto in grado di evidenziare le straordinarie similitudini tra ciò che è ordinario e conosciuto e l’ignoto, poiché come afferma Louis Vax “le sentiment de l’étrange rend l’homme étranger à lui-même. Il l’«aliène». [...] Conscience de l’étrange, séduction de l’étrange et horreur de l’étrange, c’est tout un. L’étrange est donc étranger, mais un étranger qui serait, paradoxalement, nous-mêmes.”³¹³ Le linee di demarcazione tra l’io e l’altro a poco a poco evaporano e le differenze si annullano. Ecco allora che la voce narrante giunge in un momento epifanico a riconoscersi nella conturbante visitatrice, a identificarsi in lei in una completa introspezione: “Tout en moi s’absente peu à peu et glisse en elle. Je deviens elle. Je deviens l’Autre. [...] Je ne suis plus là mais en elle.”³¹⁴ L’agnizione conduce a un epilogo che si tinge di erotismo e di desiderio:

Je me lève et m’installe face à une glace, pour la voir sans être vue d’elle. [...] Je regarde tantôt son visage tantôt le mien pour détecter ma part de mort et ma part d’érotisme. Je me mets à quatre pattes et hume la chaleur de son corps qui m’emplit d’une gloire sournoise et intrépide. [...] L’introversion est totale: je suis elle et elle est moi. Je parcours son corps de mes lèvres chaudes et ses flammes de feu brûlent mon âme égarée.³¹⁵

La lettura del passo appena citato insinua il dubbio che tale gioco erotico sia consumato davanti ad uno specchio, una sorta di autoerotismo che sancisce l’unione dell’io narrante con la misteriosa creatura proiezione delle proprie fantasie e allucinazioni. Il sospetto è peraltro rafforzato dall’affermazione: “Je caresse le vide, et rien ne me semble plus vrai, plus palpable. Je jouis d’une absence enfin mienne et

³¹² *Ibid.*, p. 118.

³¹³ L. Vax, *La séduction de l’étrange*, Paris, Puf, 1987, p. 13.

³¹⁴ R. Benchemsi, *Elle* cit., p. 119.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 120.

dans une concrétude absolue et sans faille.”³¹⁶ Dunque lo specchio si configura ancora una volta come quel *medium* insidioso capace di dar vita all’*étranger intime*,³¹⁷ all’‘altro’ sconosciuto sepolto nell’inconscio.³¹⁸ L’interpretazione di tali scene, a metà tra visione e delirio, viene guidata metatestualmente da una citazione tratta da *Larmes d’Eros* di Bataille nella quale si ribadisce l’impossibilità di risolvere certi enigmi e si propone di sondare l’abisso che l’eros e la morte aprono nell’essere umano. Solo il lato oscuro e bestiale del desiderio, sostiene infatti Benchemsi,³¹⁹ è in grado di svelare il vero volto dell’*Autre*. Il personaggio, o meglio la sua natura, scaturisce dunque, come afferma la scrittrice marocchina, da “ce va-et-vient entre l’imaginaire et la pensée”³²⁰ e diventa “un prétexte de cette activité mentale qu’est pour moi l’écriture.”³²¹

Ma la raccolta *Fracture du désir* mette in scena personaggi ancor più impalpabili e sfumati che consentono di esplorare la frattura tra corpo e spirito, tra materiale e immateriale. Ne *La Boutique russe* una voce androgina staccata dal corpo suscita nella protagonista una vera e propria pulsione sessuale.³²² Come già accennato, la perturbante vicenda de *L’Homme qui ne mourut pas* ruota invece intorno a un uomo che, a causa di una compromettente afasia, vive alla deriva confinato in uno spazio

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ K. Idouss, *op. cit.*, p. 268.

³¹⁸ Con *L’inspecteur Ali à la C.I.A* di Chraïbi la letteratura marocchina ci offre un altro esempio in cui lo specchio diventa causa di vertigine ed emblema di un ‘io’ decentrato. Nel romanzo l’ispettore Ali, dopo aver avuto una visione, capisce il proprio equivoco: la persona che stava guardando altri non era che se stesso, la propria immagine riflessa nello specchio: “Un miroir était accroché au dessous de l’évier. Sourcils foncés, moustache taillée en brosse à dents, bouche ouverte, qui était ce type qui le fixait comme un suspect dans un commissariat? Tous deux éclatèrent de rire.

- Je dois avoir des visions, murmura l’inspecteur Ali. Je n’ai pourtant pas mangé de vache folle.” D. Chraïbi, *L’inspecteur Ali à la C.I.A*, Paris, Folio, 1970, p. 14.

³¹⁹ Cfr. R. Benchemsi, *Une fusion de deux espaces* cit., p. 103.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² “Cette voix, je ne l’entendais pas, elle m’habitait. [...] Je brûlais intérieurement mais j’étais heureuse. Amoureuse peut-être! Elle m’avait livré un univers d’ondes et décibels dont la force d’envoûtement était peut-être bien plus déroutante que l’amour”, R. Benchemsi, *La Boutique russe* cit., p. 54.

sociale di emarginazione e in uno spazio privato la cui realtà viene costantemente messa in discussione. Creduto morto da tutti, compreso da se stesso, egli ritrova una possibilità di interazione col mondo esterno e di affermazione di sé attraverso il disegno e la scrittura. Ricordiamo nuovamente il messaggio scritto al quale affida uno dei suoi tanti sfoghi: “je suis mort mais mon âme ne m’a pas abandonné.”³²³

Da una morte presunta, apparente, si passa nell’ultimo racconto, *Au bord de ma mémoire*, a una morte effettiva, preceduta dalla *transe* e dall’ascesi, in uno spazio mistico evocato dal ricordo della voce narrante. L’incontro con la morte, vissuta dalla narratrice attraverso il decesso dello zio, rappresenta il confronto con il fenomeno più ignoto, con la frattura per eccellenza che scinde il corpo dallo spirito. Ci piace leggere tra le righe di questo racconto, che chiude un percorso di ricerca nelle varie forme dell’alterità, l’ispirazione di Maurice Blanchot, scrittore e filosofo al quale Rajae Benchemsi ha dedicato i suoi studi universitari, soprattutto per quell’idea che solo l’interiorizzazione del senso di morte conduce alla riconciliazione con essa: “Il faut que ma mort me devienne toujours plus intérieure: il faut qu’elle soit comme ma forme invisible, mon geste, le silence de mon secret le plus caché.”³²⁴

³²³ R. Benchemsi, *L’Homme qui ne mourut pas* cit., p. 79.

³²⁴ M. Blanchot, *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 160.

CAPITOLO II

LA TUNISIA

Tant d'ombres peuplent
notre espace divisé
tant de routes parallèles
de mots oubliés

Amina Saïd, *Amour notre parole*

2.1 Panorama della letteratura femminile tunisina.

2.1.1 Dal 1975 al 1990.

Con l'indipendenza della Tunisia dal Protettorato francese, avvenuta nel 1956, sale al potere Habib Bourguiba, Presidente dal 1956 al 1987, eroe della decolonizzazione e della laicità dello Stato. Il 20 ottobre 1987 gli succede il Primo Ministro Ben Ali, il quale continuerà la politica di consolidamento della laicità e dei diritti civili e politici inaugurata dal suo predecessore. Tali avvicendamenti politici non hanno corrisposto ad altrettanti movimenti letterari o spinte culturali, pertanto, come suggerisce anche il critico Jean Fontaine,¹ l'approccio alla letteratura – nel nostro caso femminile – si avvarrà di metodi d'osservazioni e di criteri di classificazione che privilegeranno uno studio più strettamente testuale per avvicinare le opere che prenderemo in esame.

Contrariamente agli altri due paesi del Maghreb, la letteratura tunisina in lingua francese è rimasta a lungo in secondo piano rispetto a quella araba. Fino agli anni '90 è stata, e in parte continua tuttora ad essere, qualitativamente meno importante rispetto a quella in lingua araba² e quantitativamente più esigua. Dopo l'Indipendenza, molte donne, sulla scia di iniziative per il progresso sociale e

¹ Cfr. J. Fontaine, *Histoire de la littérature tunisienne. De l'Indépendance à nos jours*, vol. 3, Tunis, Cérès, 1999, p. 9.

² Cfr J. Fontaine, *Écrivaines tunisiennes*, Tunis, Le Gai Savoir, 1994, p. 100.

dell'istruzione,³ inizieranno a scrivere in rubriche di giornali e riviste⁴ o per trasmissioni radiofoniche; ma si tratterà, nella maggior parte dei casi, di una produzione appesantita da un evidente didattismo e, come sostiene Tahar Bekri, “maladroite et soumise à des exercices scolaires”.⁵ Dagli anni '90 ad oggi si è registrato tuttavia un considerevole incremento della produzione in francese nei vari generi letterari e le autrici sono riuscite a conquistarsi spazi e credibilità presso case editrici locali e straniere.⁶

I romanzi scritti in francese⁷ da autrici tunisine cominciano ad essere pubblicati a partire dal 1975, ovvero da quella che è stata proclamata l’“année de la femme”. In quell'anno si fanno conoscere Souad Guellouz (L'Ariana Tunisi, 1937) con *La Vie simple*,⁸ romanzo in cui l'autrice narra del passaggio della società dalla tranquilla vita tradizionale alla frenetica modernità, e Jalila Hafsia (Sousse, 1929) con *Cendres à l'aube*,⁹ romanzo incentrato sull'universo femminile e sull'introspezione. Nel 1976 Aïcha Chaïbi (Kasserine, 1948) pubblica *Rached*,¹⁰ romanzo sociale¹¹ sull'ascesa e sulla corruzione di un giovane campagnolo *parvenu* e sulle sue difficoltà a reinserirsi nella società rurale d'appartenenza, giudicato da Jean Déjeux ancora un “roman [...] trop moralisateur; quant à l'écriture, elle est, elle aussi, on ne peut plus simple.”¹²

³ Nel 1956 il nuovo governo della Tunisia indipendente fa promulgare un nuovo statuto della donna che prevede l'abolizione della poligamia, stabilisce delle leggi civili per la sua protezione, soprattutto in caso di divorzio, e le conferisce dei diritti economici. Cfr. L. Graham Lunt, *Le quête de l'identité: la femme dans le roman tunisien contemporain*, «IBLA», 59, 177, 1996, p. 58.

⁴ Ricordiamone una per tutte: «Faïza», attiva dal 1959 al 1967, nata in seno all'Union Nationale des Femmes Tunisiennes (UNFT).

⁵ T. Bekri, *Littérature de Tunisie et du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 42.

⁶ “S'exprimer en français veut dire, d'abord, se tourner vers le monde francophone, et, en deuxième lieu, chercher l'appui d'un public hors du monde arabe. Une troisième raison [...] est l'association de la langue arabe avec la tradition et la religion et l'association de la langue française avec la société 'moderne' et la possibilité de renouvellement et de changement.” L. Graham Lunt, *op. cit.*, p. 57.

⁷ Il romanzo è un genere nuovo che non faceva parte della tradizione letteraria di lingua araba. *Ibid.*, p. 55.

⁸ Souad Guellouz, *La vie simple*, Tunis, MTE, 1975.

⁹ J. Hafsia, *Cendres à l'aube*, Tunis, MTE, 1975.

¹⁰ A. Chaïbi, *Rached*, Tunis, MTE, 1975.

¹¹ J. Fontaine, *Écrivaines tunisiennes* cit., p. 43.

¹² Cfr. J. Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 52.

Dovremo arrivare a metà degli anni '80 per incontrare in Hélé Béji (Tunisi, 1948) colei che verrà salutata dalla critica come la “première romancière digne de ce nom.”¹³ Nel 1986 il suo *L'Œil du jour*¹⁴ riceverà ampi consensi da parte sia del pubblico che della critica. In questo romanzo l'autrice, in un gioco di reminescenze e *rêveries* di sapore inequivocabilmente autobiografico, torna nella rue El Maar della sua Tunisi natale, nel regno incantato della casa della nonna. La narrazione si dipana principalmente intorno alla figura dell'anziana donna, saggia custode di misteriosi segreti, ammantata di arcani poteri:

Ma grand-mère se tient toute seule dans sa vérité inaccessible, dans son antre du temps, et je tends l'oreille éperdument, dans la concentration magique de sa personne. Je l'entends tituber comme une voyante aux regards enfouis, vision simple, terre à terre, de matière et de foi mêlée, vision toute foi, toute matière, incompréhensible, dont l'accès m'est interdit.¹⁵

Grazie a lei gli usi e i costumi della civiltà mediterranea e musulmana sembrano rimanere in vita, offrendo alla narratrice l'opportunità di rievocazioni intrise di nostalgia e la speranza di un ritorno alle origini sempre possibile:

J'entends crépiter le kenoun,¹⁶ petit moment de magie et d'évaporation des maléfices, et le café, le chant d'un coq, le battant de la porte du salon qui frotte contre la dalle inégale en s'ouvrant, précédé du petit volet qui frappe contre le mur, et surtout, distinctement, le bruits des clés sur la porte d'entrée qui annonce l'événement quotidien, l'entrée aux aurores de notre vieux voisin, ce tintement unique suivi du bruit lourd de la porte qui se referme, comme la pulsation profonde d'un cœur vielli, sont les instants où je me dis: «Tout n'est peut-être pas perdu!».¹⁷

¹³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴ H. Béji, *L'Œil du jour*, Paris, Nadeau, 1986.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶ Il *kenoun*, o *canoun*, è una sorta di braciere.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 19-20.

Ma lo sguardo critico di Hélé Béji va oltre il rimpianto per i valori e le abitudini perdute, per giungere a cogliere, non senza rancore, l'arroganza dei nuovi ricchi, la risibile e grottesca superficialità di quei *milieux* cittadini vittime di "une modernisation d'imitation, sans âme ni authenticité."¹⁸ *L'œil du jour* è dunque lo sguardo di chi viene da *ailleurs* e prende coscienza della difficile sopravvivenza delle tradizioni minacciate dall'incalzare dell'assimilazione acritica dei modelli occidentali. Ricordiamo che l'autrice si era già fatta apprezzare nel 1982 col saggio *Désenchantement national*,¹⁹ un'acuta riflessione sul difficile cammino della decolonizzazione, la cui lucidità, unita ad una caustica satira, si ritrova anche in *Itinéraire de Paris à Tunis*²⁰ del 1992, testo in cui vengono osservati i mutamenti della città e della sua gente.

Nel 1982 Souad Guellouz rompe circa sette anni di silenzio e torna alla ribalta con *Les jardins du Nord*,²¹ romanzo incentrato sull'importanza della memoria e in cui la protagonista racconta i ricordi della sua infanzia a Metline, una città costiera del Nord, dal 1944 al 1951. I luoghi e i costumi ancestrali che la scrittrice fa riemergere dalla propria fanciullezza, così come quelli delle generazioni che l'hanno preceduta, sono descritti con dovizie di particolari. La trama è infatti una rete di rimandi che intende mostrare quanto fossero permeabili le varie civiltà che hanno abitato e abitano la Tunisia, un paese in cui l'identità si afferma attraverso il riconoscimento della propria pluriculturalità, un luogo privilegiato ove le tre religioni monoteiste s'incontrano serbando ognuna i propri tratti distintivi.²²

¹⁸ T. Bekri, *op.cit.*, p. 45.

¹⁹ H. Béji, *Désenchantement national*, Paris, Maspéro, 1982.

²⁰ H. Béji, *Itinéraire de Paris à Tunis*, Paris, Noël Blandin, 1992.

²¹ S. Guellouz, *Les jardins du Nord*, Tunis, Salammbô, 1982.

²² Cfr. M. Rivoire Zappalà e R. Curreri (a cura di), *Paroles dévoilées. Regards d'aujourd'hui sur la femme maghrébine*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 90-91.

2.1.2 Dagli anni '90 ai giorni nostri

Con *La Caravane des Chimères*,²³ romanzo pubblicato nel 1990, Fawzia Zouari (Le Kef) si fa conoscere e apprezzare dal pubblico e dalla critica. È la biografia romanzata in trentanove capitoli di Valentine de Saint-Pont, pronipote di Lamartine, che, dopo aver condotto una vita mondana nel lusso e nello scandalo di una Parigi d'inizio secolo, parte per l'Egitto e diventa musulmana. Il difficile rapporto tra Occidente e Oriente è uno dei temi più rilevanti che sottende l'opera e che ritornerà al centro del breve saggio del 1996, *Pour en finir avec Shahrzad*.²⁴

Nel 1993 Maherzia Amira Bournaz (Tunisi, 1912) pubblica *C'était Tunis 1920*,²⁵ vasto quadro della Tunisia sotto il Protettorato francese, un'epoca in realtà poco evocata dagli scrittori tunisini, ma tuttavia estremamente ricca e varia dal punto di vista umano e culturale. I ricordi che Maherzia Bournaz elabora all'età di ottant'anni per la composizione di questo romanzo ricreano un mondo di suggestioni e superstizioni ormai quasi del tutto estinte. Attraverso la rievocazione della sua infanzia, vissuta nella Médina tunisina, prendono corpo personaggi come la venditrice di lievito, il conciatore o il veggente, così come alcuni prodotti di consumo tipici dell'epoca, quali il profumo Forvil, il cioccolato Prado, la cipria Pampéa, o alcuni strumenti musicali come il *doundfa* e il *gombri*. Ampio risalto è dato alle digressioni sulle occupazioni delle donne appartenenti alle diverse etnie che popolavano il paese. Sapremo dunque che le musulmane non lavoravano fuori casa e che trascorrevano il proprio tempo nella cura della propria persona e della dimora, nella preparazione dei pasti sul *canoun* e in altre attività stagionali come la raccolta delle spezie, la conservazione del *couscous*, la confezione dei dolci a seconda delle festività in corso. Attraverso la nutrita galleria di personaggi che la scrittrice mette in scena il lettore

²³ F. Zouari, *La Caravane des Chimères*, Paris, Olivier Orban, 1990.

²⁴ F. Zouari, *Pour en finir avec Shahrzad*, Tunis, Cérès, 1996.

²⁵ M. Amira Bournaz, *C'était Tunis 1920*, Tunis, Cérès, 1993.

può addentrarsi nelle abitudini di un popolo e conoscerne tradizioni e riti di un passato in gran parte sepolto.

“Khalti Zanoukha – scrive Maherzia Bournaz – nous expliquait la religion et ses interdits et nous entretenait des coutumes et des croyances religieuses.”²⁶ Khalti Founa, invece, “racontait tout ce qu’elle avait fait, entendu, où elle s’était rendue, les mariages des uns, les circoncisions des autres, les naissances, les maladies, les décès... elle rapportait même les querelles de son entourage.”²⁷ Le donne tunisine musulmane, secondo quanto si evince dal testo, erano relegate a un ruolo minore in società e qualora avessero avuto l’ardire di ribellarsi contro la poligamia, ancora in uso negli anni ’20, sarebbero state rinchiusa a Dar Joued, luogo in cui venivano detenute le adultere. Le donne ebreo, dal canto loro, godevano di maggiore libertà e si distinguevano per il loro “accent chantant”,²⁸ per la loro civetteria e per la profonda fede religiosa poiché “on ne pouvait rien leur offrir, ni à boire, ni à manger, car elles considéraient notre vaisselle *hamiss*, c’est-à-dire impure.”²⁹ Anche le donne europee sono messe in risalto per i loro comportamenti più tipici. Le Siciliane, contrariamente alle donne musulmane, vivevano e svolgevano la maggior parte delle loro attività all’aria aperta, per strada o sui balconi; le Francesi si mettevano invece in luce come le più intellettuali. Nonostante i diversi stili di vita, una grande complicità e una sincera solidarietà le unisce. La narratrice ricorda in proposito come la clientela ebreo del padre commerciante sia stata di sostegno e lo abbia salvato dal fallimento:

Pendant ce temps, les clientes juives de mon père, continuaient à venir s’approvisionner chez nous; à chacune de leur visite elles voyaient ma mère déprimer à vue d’œil...Elles étaient affligées de la voir dans cet état et lui souhaitaient un prompt rétablissement mais elles s’évertuaient aussi à donner des recettes de remèdes qu’elles disaient

²⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁹ *Ibid.*

efficaces et que mon père appliquait à la lettre. C'est grâce à l'une d'elle que le miracle s'accomplit et que ma mère guérit.³⁰

I legami più stretti si stringevano con la comunità italiana, rappresentata nel testo dalla famiglia La Porta:

On me présentait sous le nom de Rosina, car Maherzia était difficile à prononcer. [...] Mme Morana était grande, grasse et imposante avec ses cheveux blancs. Elle aimait venir souvent chez nous passer quelques moments en compagnie de ma mère. Seulement aucune des deux ne parlait la langue de l'autre, ce qui donnait lieu à ce genre de dialogue qui me faisait mourir de rire: Mme Morana disant en arabe : «skoun... skoun... skoun...yesser»³¹ et ma mère répondant en italien «caldo... caldo... caldo... assai» ... Après un silence, elles répétaient le même refrain, Mme Morana en arabe et ma mère en italien.³²

C'était Tunis 1920 è un *roman-témoignage*, un documento di grande valore etnologico che consente di far luce sulla condizione femminile dei primi decenni del '900. L'aspetto etnolinguistico conferisce spessore e valore all'opera nella sua fedele restituzione delle migrazioni e delle contaminazioni linguistiche. In proposito Alia Bournaz cita come commento al lessico del romanzo l'intervento critico di Nabil Radhouane, apparso sul quotidiano tunisino «Le Temps». Secondo Radhouane, l'uso di parole arabe ibridano la lingua francese e la loro presenza è il risultato di quella che viene definita “une greffe non rejetée, joliment assimilée par le récit matriciel et porteur, ils <les mots arabes> enrichissent une langue française adaptée librement à une vision fondamentalement arabe, et demeurée, pour ainsi dire, au service d'une deuxième couche de signifiants, d'une autre épaisseur du langage.”³³

A ben sedici anni di distanza dalla pubblicazione del suo secondo romanzo, Souad Guellouz dà alle stampe la sua ultima fatica letteraria: *Myriam ou le rendez-vous de*

³⁰ *Ibid.*, pp. 126-127.

³¹ “Fa molto caldo”.

³² *Ibid.*, p. 112.

³³ A. Baccar Bournaz, *op. cit.*, pp. 102-103.

Beyrouth.³⁴ Questo corposo romanzo di circa seicento pagine è la storia di una giovane donna, Myriam, che racconta della propria vita fino al suo viaggio in Libano e al suo ritorno in Tunisia, ove vivrà finalmente a fianco del suo amato Mustapha. Myriam e Mustapha sono i due narratori che a turno prendono la parola per narrare i fatti e commentare le situazioni. Alia Baccar Bournaz apprezza gli ampi affreschi geografici e sociali dei quali l'opera è ricca e la definisce in questi termini:

un véritable monument où tout s'imbrique adroitement pour le plaisir du lecteur qui découvre d'abord une Tunisie profonde avec ses différentes régions du nord au sud et ses différentes classes sociales, des bédouins tatoués aux tunisois les plus raffinés en passant par les fonctionnaires, les gens du peuple, les parvenus, les arrivistes... Le lecteur découvre ensuite le Liban avec son passé douloureux, ses clans, ses héros, ses attentats, ses guerres fratricides et meurtrières, les Druzes, les Maronites, les Phalangistes... Enfin tout s'enchevêtre en une étonnante et attrayante harmonie.³⁵

Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth è un enorme “récit à tiroirs”³⁶ che genera al suo interno *enclaves* di approfondimento sui costumi del mondo arabo-musulmano, come la digressione sull'*hammam*, assimilato a un “ventre de femme enceinte”,³⁷ o sugli integralisti religiosi Khouanjiya. Ampio spazio è dedicato alla descrizione della condizione della donna, alla marginalità nella quale un tempo veniva confinata, soprattutto se divorziata, o ai soprusi che doveva patire nella sua vita di moglie, di lavoratrice e di madre. Le invettive e le condanne contro i responsabili di certe situazioni, gli uomini, si moltiplicano con vigore nel corso del testo. Ricordiamo alcuni fra i passi più significativi:

Il y avait eu, chez l'un, le désir de s'approprier l'être qu'elle était, chez l'autre la négation de ses aspirations les plus profondes. Ce

³⁴ S. Guellouz, *Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth*, Tunis, Sahar, 1998.

³⁵ A. Baccar Bournaz, *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2005, p. 116.

³⁶ *Ibid.*, p. 118.

³⁷ S. Guellouz, *Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth* cit., p. 223.

qu'elle avait appelé une fois devant moi «les mutilations scandaleuses de l'amour», et une autre fois: «les viols conjugaux».³⁸

Naïma lui a servi de tout, au plus bas prix. De bonne qu'on ne paie pas, de maîtresse qu'on n'entretient pas, de «fiancée» qu'on n'épousera pas mais qu'on a eue vierge et «propre» et dont la fidélité est assurée...Elle a été le cadavre qui a servi de marchepied à la réalisation de ses ambitions.³⁹

Con questo romanzo Souad Guellouz ci offre una minuziosa indagine sociologica strutturata in una narrazione che costantemente si sdoppia, dando vita a un racconto di secondo grado e in cui i vari personaggi prendono la parola con la propria voce.

“Écrivez à l'auteur, pour le convaincre de vous raconter la suite!” Con questo invito al lettore, Frédéric Mitterand concludeva la prefazione di *C'était Tunis 1920*. L'appello ha dunque avuto ascolto: nel 1999 Maherzia Bournaz pubblica infatti *Maherzia se souvient, Tunis 1930*,⁴⁰ seguito del romanzo precedente, ambientato in un periodo che va dal 1927 al 1945. Alia Baccar lo qualifica come un “récit de vie”,⁴¹ definizione perfettamente in linea con quanto afferma l'autrice nella prefazione: “Ce récit authentique se propose de vous faire découvrir la vie familiale, sociale, sentimentale, et même intime des femmes tunisiennes de cette époque.”⁴² I trentatré capitoli che compongono l'opera sono, appunto, incentrati in larga misura sull'universo femminile: solo grazie alle donne sembra possibile superare i tabù e trasformare il mondo imprimendogli una spinta verso la modernità. Il romanzo è poi arricchito da un certo numero di disegni raffiguranti utensili da cucina, mobili, strumenti musicali, abiti tradizionali e di foto antiche, poiché ciò che è preponderante in quest'opera è la volontà di “restituer dans les moindres détails une époque révolue,

³⁸ *Ibid.*, pp.167-168.

³⁹ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁰ M. Bournaz, *Maherzia se souvient, Tunis 1930*, Cérès, Tunis, 1999.

⁴¹ A. Baccar Bournaz, *op. cit.*, p. 107.

⁴² M. Bournaz, *Maherzia se souvient, Tunis 1930 cit.*, p. 3.

à la fois proche et lointaine, celle de nos grands-mères et arrières grands-mères.”⁴³ L'autrice dimostra inconfutabilmente la sua dote di eccezionale cronista e il talento di una meticolosa etnologa.

Fawzia Zouari si riconferma una scrittrice di successo nel 1999 con la pubblicazione di *Ce pays dont je meurs*,⁴⁴ romanzo sul fallimento del processo di assimilazione tra immigrati e comunità d'accoglienza. La vicenda trae spunto da un tragico fatto di cronaca: la morte per indigenza di una giovane algerina avvenuta a Parigi nel '98.

La tematica della ricerca identitaria è invece al centro del romanzo che la scrittrice pubblica tre anni dopo: *La Retournée*.⁴⁵ Non a caso il titolo allude sia ad un'espressione tunisina ricorrente in riferimento a colui che ha scelto la nazionalità francese, sia al termine che indica un'apostasia religiosa o una scelta politica.⁴⁶

Avviandoci alla chiusura di questa panoramica sulla letteratura tunisina, non potevamo dimenticare di ricordare la figura di Amina Saïd (Tunisi, 1953), una delle poetesse maghrebine francofone contemporanee più apprezzate a livello internazionale. La sua poesia contemplativa, di straordinaria finezza, intrisa di un soffio cosmico sognante, le ha valso l'attribuzione di due premi: il premio Jean Malrieu per la raccolta *Feu d'oiseaux*,⁴⁷ pubblicata nel 1989, e il premio Charles Vildrac nel 1994 per *L'Une et l'Autre Nuit*,⁴⁸ volume edito nel 1993. A un certo punto della sua carriera anche Amina Saïd si è lasciata tentare dalla prosa breve, con la pubblicazione di due raccolte di racconti che traggono la propria ispirazione dal patrimonio di leggende e favole orali della Tunisia: *Le Secret*⁴⁹ e *Demi-coq et compagnie*.⁵⁰ Nell'introduzione a *Le Secret* la scrittrice afferma di aver composto i

⁴³ A. Baccar Bournaz, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁴ F. Zouari, *Ce pays dont je meurs*, Paris, Ramsay, 1999; Tunis, L'Or du Temps, 2000.

⁴⁵ F. Zouari, *La Retournée*, Paris, Ramsay, 2002.

⁴⁶ Cfr. J. Fontaine, *Le roman tunisien de langue française*, Tunis, Sud Éditions, 2004, p. 84.

⁴⁷ A. Saïd, *Feu d'oiseaux*, Marseille, Sud, 1989.

⁴⁸ A. Saïd, *L'Une et l'Autre Nuit*, Chaillé-sous-les Ormeaux, Le Dé bleu, 1993.

⁴⁹ A. Saïd, *Le Secret*, Paris, Critérion, 1994.

⁵⁰ A. Saïd, *Demi-coq et compagnie*, Paris, L'Harmattan, 1997.

racconti rielaborando le storie narrate dalla nonna, la quale, distrattamente, era solita cambiarne di volta in volta l'ordine narrativo e contaminarne le trame con aneddoti di sceneggiati egiziani riaffiorati casualmente alla memoria. D'altra parte, come la stessa Saïd commenta citando il sociologo tunisino Abdelwahab Bouhdiba, "conter n'est point reproduire, c'est quasiment toujours produire."⁵¹ Le tematiche ricorrenti sono la povertà e la sfortuna vinte con l'intelligenza, l'astuzia e la magia. Ne emerge un mondo ancestrale in cui anche la donna riesce, grazie all'ingegno, ad aggirare quegli ostacoli che la relegano in una posizione di sottomissione e marginalità.

Negli anni '90 si sono imposte all'attenzione del pubblico anche altre scrittrici la cui produzione è stata interessata, più o meno continuativamente, dalla prosa breve. Nei paragrafi successivi incontreremo Noura Bensaad, autrice di un romanzo in forma di brevi racconti e di una raccolta di racconti, e Dorra Chammam, fine scrittrice di poesia e di prosa poetica. In seguito, ci soffermeremo su autrici come Souad Guellouz e Hélé Béji, le quali hanno iniziato la loro carriera rispettivamente negli anni '70 e '80 scrivendo romanzi, ma che in epoche più recenti si sono cimentate nel genere breve.⁵²

Infine, nei capitoli secondo e terzo, analizzeremo più approfonditamente la figura di Azza Filali, autrice che si è cimentata nella saggistica, nel romanzo e nella prosa breve, genere nel quale, a nostro parere, ha raggiunto pregevoli livelli sia da un punto di vista strutturale che formale. A lei e alla sua ultima raccolta di racconti *Propos changeants sur l'amour* sarà dedicato un approfondimento.

⁵¹ A. Saïd, *Le Secret* cit., p. 10.

⁵² Accenniamo al fatto che il reperimento delle opere è stato un primo grande scoglio della nostra ricerca, poiché molte delle scrittrici hanno pubblicato i loro libri *à compte d'auteur*, spesso in collezioni a tiratura limitata e in circuiti che non prevedevano una vasta distribuzione.

2.1.3 Noura Bensaad: il racconto come micro-romanzo

L'immeuble de la rue du Caire

Noura Bensaad (Salammbô, 1959), figlia di madre francese e padre tunisino, è docente di letteratura francese, traduttrice ed interprete. Ha soggiornato a lungo in Francia e in Italia dove, come lei stessa afferma, si è finalmente sentita “chez soi”. Nel '93 rientra definitivamente in Tunisia. All'età di trentasette anni, dopo la nascita di suo figlio, scrive una raccolta di racconti per bambini che non è mai stata pubblicata, ma che sarà determinante per iniziare l'attività di scrittrice. L'esordio giunge nel 2002 con *L'immeuble de la rue du Caire*, pubblicato da L'Harmattan nella collezione “Écritures arabes”, diretta da Magy Albet. Il romanzo è presentato in questi termini: “une ville, une rue, une immeuble.”⁵³ Lo si definisce romanzo perché i luoghi e i personaggi ritornano come costanti all'interno delle otto parti che compongono il testo. Ciascuna parte è a sua volta suddivisa in brevi capitoli intitolati “appartement”, all'interno dei quali vengono narrati brevi, talvolta fulminei frammenti di vita di uno o più personaggi. Proprio per la frammentarietà della trama, costituita di tante piccole storie che s'incrociano e s'intrecciano, e per l'autonomia che ognuna di essa possiede, l'opera può essere anche letta come una raccolta di racconti, ognuno con la compiutezza del romanzo, o meglio, di una sorta di micro-romanzo.

Il caseggiato della rue du Caire, con i suoi spazi privati e i suoi spazi pubblici condivisi, come la terrazza, il cortile, i balconi e le scale, è un microcosmo che nella sua solida *unité de lieu* diventa *décor* di vicende semplici, *petits riens* attraversati da eventi felici o drammatici: il monotono *ménage* di Habiba e Mohamed regolato dalla prepotenza del marito e dall'arrendevole sottomissione della moglie, la solitudine di una coppia sterile, il tradimento di Farida da parte del marito Mohsen, la passione per

⁵³ Definizione tratta dalla quarta di copertina dell'opera.

i gatti della solitaria e liberale Monia, il suicidio di Mounir che squarcia la pacata monotonia di un'esistenza "aussi plate qu'une eau dormante."⁵⁴ Su tutto e su tutti si posa lo sguardo curioso e sagace del mendicante Abdelkader che osserva e commenta con fervido *humour* le vicende del condominio e dell'intero quartiere. Abdelkader è uno dei personaggi che ritorna con maggiore frequenza e del quale, per mezzo di alcune analesi, conosciamo anche il passato. Riportiamo le battute di un comico dialogo con Wahid, attraverso cui apprendiamo qualche dettaglio sulla sua vita coniugale:

- Ça c'est ma femme [...] elle me tanne pour que j'achète un poste de télévision. Elle a su, il y a quelques jours, que notre voisin, qui était un des derniers à ne pas en avoir, avait acquis une télévision; depuis, elle ne me lâche plus. Elle se dit mortifiée d'être désormais la seule à ne pas en posséder. Je lui ai fait remarquer que nous pouvions nous contenter de poser une antenne sur le toit, pour faire illusion.
- C'est curieux, je ne t'imaginais pas marié.
- Moi non plus, je ne me voyais pas marié avant de l'être. Je l'ai rencontrée la première fois chez des parents que nous avons en commun. [...] Elle me sembla si malheureuse, si douce et sans défense. Je l'ai demandée en mariage en pensant qu'elle serait une bonne compagne. Et voilà, je me retrouve maintenant avec une peste!⁵⁵

Il mendicante è anche colui che avrà a che fare più direttamente degli altri personaggi con uno degli episodi più insoliti e curiosi del romanzo: la misteriosa presenza dei cani gialli. Un bel giorno uno di questi animali si apposta davanti all'edificio suscitando nel mendico profonda inquietudine:

Voilà qu'il <Abdelkader> se sentait surveillé par un chien! [...] Il sembla à Abdelkader que l'ombre autour de lui se rétrécit soudainement et qu'il n'était plus protégé de la violente lumière du soleil.⁵⁶

⁵⁴ N. Bensaad, *L'Immeuble de la rue du Caire*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 87.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 96.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 33-34.

Je n'en ai jamais vu de semblables. Pour moi, ils ne se comportent pas en animaux.⁵⁷

Ils <les chiens> guettent, épient, observent certains d'entre nous pour s'appropriier de leur âme. Et je pense qu'il est grand temps de les chasser.⁵⁸

Anche Monia, nell'ultimo capitolo, si abbandona a fantasiose elucubrazioni sui cani e immagina che le bizzarre creature si siano spinte per noia dalla montagna verso la città e solo dopo aver raccolto quante più immagini possibile siano alla fine ripartite. La faccenda rimane avvolta dal più fitto mistero sollevando anche nel lettore dubbi e perplessità. C'è da chiedersi se dietro al paradigma bestiaro non si nasconda il riferimento a qualche oscuro simbolo. Ricordiamo che il più antico animale domestico dell'uomo non di rado viene considerato dalla mitologia classica come il guardiano dell'aldilà.⁵⁹ Nell'area culturale islamica, invece, benché tollerato nel suo ruolo di cane da guardia, esso è visto come una creatura impura. Si è anche propensi a vedervi il riferimento alla minaccia che viene dallo straniero e alla diffidenza che costui può suscitare in una comunità. Nel testo sono peraltro presenti i rimandi alle difficoltà dei rapporti interculturali e dell'accettazione dell'«altro». Pensiamo ad esempio a Mohamed, il marito di Habiba, il quale da anni rifiuta di vedere sua figlia perché si è sposata con un Europeo, un *Gaouri*. Rammentiamo anche la sprezzante battuta di Samia con la quale ella esprime tutto il suo biasimo nei confronti della coinquilina Monia che ha deciso di vivere da sola, senza marito né figli, come molti dei suoi amici stranieri: “Chez nous, ça ne se fait pas.”⁶⁰ L'interrogativo è stato anche rivolto a Noura Bensaad, la quale, pur senza confermare né smentire alcuna ipotesi, ha proposto altre due chiavi interpretative. Da un lato l'autrice ha inteso ricorrere all'immagine dei cani per convogliare nel testo l'idea del controllo e dell'oppressione

⁵⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁹ Si pensi a Cerbero, il mitico mostro con sembianze di cane a tre teste, eletto come custode dell'Inferno.

⁶⁰ N. Bensaad, *L'Immeuble de la rue du Caire* cit., p. 139.

esercitate da un regime poliziesco ove la vita dell'individuo viene costantemente spiata e controllata. Dall'altro, le apparizioni improvvise degli animali sono un espediente per solleticare il lettore affinché s'interroghi sul significato dell'intera vicenda e, in senso più ampio, sulla creazione letteraria. Ecco allora che la scrittura rivela la sua impossibilità di esser trasparente e come afferma nel suo articolo Habib Salha: "On regarde peut-être tout, mais on ne voit pratiquement rien."⁶¹

Lo sguardo del narratore onnisciente si aggira dentro e fuori l'edificio; i personaggi vengono da lui spiati, osservati, sorpresi nelle loro occupazioni o nelle loro riflessioni. Le intrusioni della voce narrante si insinuano nell'intreccio con digressioni esplicative o con anticipazioni. Ricordiamo in proposito il capitolo in cui Abdelkader, con la gola secca per aver trascorso una giornata sotto il sole a mendicare, inventa al giovane Hakim la burla secondo la quale patirebbe di proposito la sete il più a lungo possibile per godere maggiormente poi del refrigerio di una bibita: "il <Hakim> le sauverait de la soif sans même qu'il ait à bouger de sa place."⁶² Un altro esempio in cui si comprende come certi commenti del narratore attestino la sua onniscienza è presente nella quinta parte, nel capitolo *Dans la cour*. Qui Habiba racconta delle abitudini del marito, di quanto ami il tè preparato sul *kanoun*; per Fatma è l'occasione di mostrare il proprio rimpianto per la scomparsa del coniuge, anche se tale sentimento non corrisponde alla realtà dei fatti, perché "ce qu'elle venait de dire était quasiment l'inverse de ce qu'elle ressentait en réalité mais la vieille dame prononça ces mots sans l'ombre d'un remords; il lui semblait que la formule s'imposait d'elle-même."⁶³

La focalizzazione è variabile e converge sui protagonisti in modo da render conto non solo delle azioni di un personaggio, ma anche delle sue intenzioni e dei suoi pensieri più reconditi. Il narratore riesce in tal modo a far penetrare il lettore nella

⁶¹ H. Salha, *Comment vivre ensemble ? L'immeuble de la rue du Caire de Noura Bensaad*, «La presse de Tunisie», 1 mars 2004, s. p.

⁶² N. Bensaad, *L'Immeuble de la rue du Caire* cit., p. 13.

⁶³ *Ibid.*, p. 87.

mente di Wahid, protagonista del capitolo *Dans la cour* della seconda parte, mentre sta tentando di circuire la giovane Monia. Il suo intento di sedurre l'inquilina viene così messo a nudo attraverso il seguente commento:

“Wahid ne put s’empêcher de penser, comme il le faisait souvent, combien le comportement des hommes avec les femmes était hypocrite: il se fichait éperdument des chats, pensait à ses jolis seins mais il tenait là un sujet de conversation et ne le lâcherait pas.”⁶⁴

Il testo si biforca e si ramifica mostrando attraverso le varie storie la desolazione di un “quotidien banal-fatal”⁶⁵ in cui il pettegolezzo, la diffidenza e l’egoismo regolano i rapporti umani e in cui regna sovrana l’incomunicabilità tra gli individui. Avvalora tale giudizio quanto afferma anche Habib Salha nel suo articolo: “La rue du Caire commerçante et passante ne favorise plus l’échange. La vie communautaire comme un tout n’est plus de mise.”⁶⁶ Solo Abdelkader, col suo modo di “prendre la vie du bon côté, être disponible, vivre l’instant”,⁶⁷ rappresenta un fugace barbaglio, la speranza che sia ancora possibile credere nella parola, nel potere vivificante dei racconti.

Mon cousin est revenu

Nel 2003 Noura Bensaad pubblica *Mon cousin est revenu*, ancora una volta nella collezione “Écritures Arabes” della casa editrice L’Harmattan. La raccolta, costituita di otto racconti, ruota attorno a episodi del quotidiano che mettono in luce la noia, la viltà, l’inerzia dei sentimenti, l’angoscia e l’opportunismo nell’animo umano.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁵ H. Salha, *Comment vivre ensemble? L’immeuble de la rue du Caire de Noura Bensaad* cit., s. p.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ N. Bensaad, *L’Immeuble de la rue du Caire* cit., p. 91.

Nel primo testo, intitolato *Ali*, il protagonista omonimo è presentato intento a scrivere, attività cui sembra dedicarsi con estremo impegno e meticolosità poiché, come ci fa intendere la voce narrante onnisciente, “il était désireux de parfaire tout ce qu’il entreprenait.”⁶⁸ La minuta descrizione di ogni gesto dell’uomo e la registrazione di ogni minimo accadimento intorno a lui da parte del narratore contribuisce a creare un palese effetto di isocronia, come ad esempio nel passo che di seguito citiamo:

Il traça les dernières lettres du dernier nom à inscrire, leva son stylo et contempla la page écrite avec satisfaction. À cet instant précis, une grosse goutte d’eau s’écrasa sur le papier: floc!⁶⁹

La stessa immagine della piccola perdita d’acqua che interrompe il silenzio con la regolarità di un metronomo rafforza la sensazione di ripetitività e di stagnazione che contraddistingue il ritmo del testo. La trama avanza minimamente con l’entrata in scena del portiere che annuncia affannato il ricovero del figlio di Ali, il quale, in preda al più totale nichilismo, non sarà capace di mostrare né interessamento né compassione. L’intreccio si avvita infine su se stesso riportando la vicenda, come in una *pièce* del teatro dell’assurdo, alla situazione iniziale che vedeva Ali impegnato a scrivere.

Kamel è il giovane protagonista dell’omonimo racconto. Nell’*incipit* l’attenzione converge sulla sua coscienza attraverso frammenti di un monologo citato⁷⁰ che, per il susseguirsi di supposizioni e di frasi ipotetiche, si configura come una sorta di prolessi. Vediamone alcuni passi mentre il giovane è in attesa dell’abituale arrivo della madre con la colazione:

Dans quelques minutes, sa mère entrerait, chargée d’un plateau sur lequel il y aurait posés une tasse de café noir fumant, un verre de jus d’orange et un cendrier [...] et si elle ne venait pas en effet ! Il tenta

⁶⁸ N. Bensaad, *Ali*, in *Mon cousin est revenu*, Paris, L’Harmattan, 2003, p. 9.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Cfr. G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 79.

d'imaginer ce qui pourrait causer un tel manquement à la règle. Sa mère pouvait être morte dans la nuit. [...] Peut-être avait-elle dû se rendre de toute urgence auprès de sa fille, soit qu'elle avait été battue par son mari, ce qui arrivait fréquemment, soit qu'elle avait accouché de son enfant.⁷¹

Un rapido sommario situa poi Kamel all'interno di un caffè, luogo privilegiato per gli uomini per informarsi sulle novità del quartiere, per concludere qualche affare e trovare lavoro o, come per molti dei suoi avventori, sosta prediletta per passare il tempo nell'ozio e nella speranza che un colpo di fortuna li riscatti dalla miseria. L'abulia del protagonista viene enfatizzata da una trama che non avanza e da una diegesi che conferma il senso di stasi e di attesa senza obiettivi:

Kamel tenta de suivre la partie aux cartes jouée par le groupe d'hommes assis près de lui, mais il ne réussit pas à fixer longtemps son attention. L'indéfinissable ennui auquel il était en proie depuis plusieurs jours semblait avoir engourdi son cerveau.⁷²

Son malaise confinant à l'angoisse, il désira se précipiter hors du café, mais l'idée que rien ni personne ne l'attendait au dehors le figea sur sa chaise.⁷³

L'accettazione di un lavoro, apparentemente legale salvo qualche piccolo rischio, sembra innescare un ribaltamento nella condizione di Kamel, ma il coinvolgimento in un losco affare di vendette e tradimenti lo condurrà dritto all'ospedale. Al lettore viene suggerita un'amara riflessione sulla generazione dei giovani tunisini in cerca di lavoro.

Al centro della raccolta troviamo un altro racconto, il più lungo, incentrato su questioni socio-economiche di evidente attualità. Con la frase "Et mon cousin est revenu", titolo del volume e del racconto, nonché *incipit* del testo, la voce narrante,

⁷¹ N. Bensaad, *Kamel*, in *Mon cousin est revenu* cit., pp. 25-26.

⁷² *Ibid.*, p. 29.

⁷³ *Ibid.*, p. 30.

Amine, cala il lettore in *medias res* mettendolo a conoscenza del ritorno del cugino Habib, dopo undici anni d'assenza dal villaggio. Il fatto desta grande curiosità e frenesia nei concittadini, ma è anche anticipato da un oscuro presagio: “la présence d’un nuage sombre et solitaire posé comme une tache sur l’astre du jour et que celui-ci emporta avec lui dans les abîmes au moment où il disparut.”⁷⁴ Amine vi aggiunge, parlando in prima persona, in modo perentorio: “parce que je me suis toujours fixé aux signes de la nature, j’interprétai cela comme un mauvais présage.”⁷⁵ L’affermazione si rivela in effetti un’anticipazione dei nefasti progetti di modernizzazione architettati dall’ambizioso faccendiere, il quale illude la comunità rurale con la promessa di straordinarie ricchezze. La disincantata voce intradiegetica ammonisce tuttavia “qu’il suffisait d’ouvrir les yeux pour voir qu’il n’y avait rien à tirer de ce lieu!”⁷⁶ La progressiva trasformazione del villaggio, volta alla costruzione di strutture ricettive per il turismo, segna anche il passaggio da un soggetto di prima persona *je* ad un soggetto collettivizzato *nous* che si schiera dalla parte della comunità ingannata:

Nous vîmes tout d’abord arriver des tracks et des bulldozers dont la longue file s’étirait dans la plaine sur plusieurs dizaines de mètres, telle une procession de chenilles s’acheminant vers leur lieu d’élection.⁷⁷

Ce nouvel équilibre se prolongea ensuite quelques semaines jusqu’au jour où il fut brutalement rompu par l’une de nos femmes. [...] Aussitôt, ainsi en est-il dans nos sociétés, toute manifestation devient collective.⁷⁸

Un’attenta lettura della precedente citazione, soprattutto dell’inciso “ainsi en est-il dans nos sociétés”, mette in evidenza l’appartenenza del narratore a una comunità che

⁷⁴ N. Bensaad, *Mon cousin est revenu*, in *Mon cousin est revenu* cit., p. 43.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.* p. 52.

⁷⁷ *Ibid.* pp. 53-54.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

non è quella della quale fa parte il lettore implicito, ovvero l'uditorio presupposto.⁷⁹ Tale categoria astratta rivela i meccanismi dell'atto di lettura⁸⁰ e lascia supporre che il destinatario privilegiato appartenga a una diversa cultura, considerata anche la presenza di note esplicative a piè di pagina che illustrano i termini arabi presenti nel testo.

Si giunge alla conclusione attraverso una sensibile accelerazione narrativa che usa sommari e ellissi per decretare il fallimento del progetto speculativo e l'abbattimento di tutto ciò che nel villaggio rappresentava il passato e la tradizione: "Bientôt, il n'y eut plus que le groupe des anciens pour témoigner d'un passé qui nous semblait maintenant si lointain."⁸¹ Il narratore si congeda dal suo ruolo di *conteur* annunciando la fine del racconto, così come avviene nella tradizione orale e nelle favole: "Ici prend fin mon récit."⁸²

2.1.4 La profanation di Dorra Chammam: una prosa poetica

Dopo un diploma universitario in psicanalisi e una laurea in letteratura francese, Dorra Chammam (Tunisi, 1965) si dedica completamente alla scrittura. Nel 1989 pubblica un lungo poema, *Le divan*.⁸³ Il linguaggio poetico, fatto di assonanze, consonanze, *calembours* e perifrasi ricercate è al centro delle sue riflessioni e contamina tutta la sua produzione sfumando i contorni di una rigida classificazione dei generi. Lirismo e ricercatezza del linguaggio e delle sonorità caratterizzano con uguale intensità *La profanation*,⁸⁴ lungo racconto poetico, edito nel 1993, sul quale in seguito ci soffermeremo.

⁷⁹ Cfr. G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 70.

⁸⁰ Cfr. W. Iser, *L'atto della lettura, una teoria*, Bologna, Il Mulino, 1987.

⁸¹ N. Bensaad, *Mon cousin est revenu* cit, p. 58.

⁸² *Ibid.*, p. 63.

⁸³ D. Chammam, *Le divan*, Tunis, Nef, 1989.

⁸⁴ D. Chammam, *La profanation*, Tunis, L'Or du Temps, 1993.

Le miroir,⁸⁵ pubblicato nel 1997, appartiene anch'esso a un genere ibrido. Definito nel sottotitolo *conte*, al suo interno rivela invece la commistione di poesia e prosa in una struttura che si articola sull'immagine binaria dello specchio e del suo riflesso, metafora di ogni dualità. Spirito e corpo, ragione e istinto, vita e morte, luci e ombre delineano un percorso che la poetessa, investita di sciamanici poteri, percorre alla ricerca di se stessa.

La profanation viene definito nella prefazione di Mustapha Fersi un “bref récit [...] sortant d'un bain psychédélique”,⁸⁶ o ancora “roman-récit, prose à hauteur de poésie.”⁸⁷ L'intreccio si sviluppa in ventuno capitoli, denominati *champs*, sorta di inquadrature cinematografiche su brevi frammenti di vita che riguardano due figure evanescenti e carnali al contempo: Hafna e Rahfane. L'ispirazione alla mistica del sufismo islamico soggiace alla trama frantumata di questo viaggio intorno all'esperienza della vita e dello spirito.

I due protagonisti si amano, si desiderano, si cercano e si evitano, mantenendosi sempre alle soglie di una vera storia d'amore per errare in meditazioni alla ricerca dell'impossibile. Agli slanci passionali dell'uno verso l'altro fanno seguito altrettante spinte di allontanamento che contribuiscono a creare un movimento spirale a livello ritmico e diegetico:

Je veux le <Rahfane> dominer, je veux l'aimer, je veux, je veux, je
veux...⁸⁸

Rahfane, je pars, Rahfane, j'ai peur.⁸⁹

Rahfane a peur, comme depuis toujours, de ses battements de cœur. Il
meurt d'amour et la crainte de perdre Hafna, poignante douleur, lui
taillade les entrailles.⁹⁰

⁸⁵ D. Chammam, *Le miroir*, Tunis, L'Or du Temps, 1997.

⁸⁶ M. Fersi in D. Chammam, *La profanation* cit., p. 7.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ D. Chammam, *La Profanation* cit., p. 31.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 87.

Hafna, donna misteriosa e seducente dagli occhi grandi “juteux comme une olive mûre”,⁹¹ apre il racconto con una serie d’interrogativi, ripetuti come una vera e propria litania, sugli intenti della sua comunicazione: “qu’ai-je envie de me dire?”⁹² Le è tuttavia impossibile trovare una risposta perché il linguaggio pare ormai inefficace, deformato, putrefatto: “les mots ne sont plus ronds, ne sentent plus bon.”⁹³ La donna tornerà nuovamente a porsi dei dubbi sulla sua esistenza e su questioni cruciali come l’amore, seppur lasciando in sospeso ogni risposta:

Vivre pourquoi? Réfléchir pour qui? Exister? Oui, mais pour qui?⁹⁴

Moi, femme, qui suis-je? Où vie vas-tu me mener? Jusqu’à quels bouts iras-tu avec moi?⁹⁵

Aimer, c’est quoi? C’est considérer un autre que soi? C’est donner à l’autre même ce que l’on n’a pas.⁹⁶

Nel suo travagliato percorso alla ricerca di risposte e di una perduta purezza, la sua crisi esistenziale tocca punte di elevato misticismo che alla fine sfoceranno, con l’aiuto della prostituta-asceta Kadra, in una riconquistata consapevolezza di sé: “Hafna se sent sortie du labyrinthe, elle se sent Hafna.”⁹⁷

Nel testo si alternano costantemente due voci che si esprimono al presente, una delle quali, fissa, è quella del narratore in terza persona che subentra per annunciare il profilarsi di una nuova scena; l’altra è invece del personaggio sul quale di volta in volta si verifica la restrizione percettiva. Talvolta le due voci si intrecciano in maniera così fitta da risultare l’emanazione di una medesima coscienza che parla di sé da dentro e fuori del proprio corpo:

⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

⁹² *Ibid.*, p. 13.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁷ *Ibid.* p. 101.

- Qu'ai-je gagné à courir de gloire en gloire, de rues en rues, de chambres d'un jour empruntées au temps qui se sclérose ? Rien !
Vraiment rien ?
[...]
Hafna sourit. Elle s'amuse souvent à jouer avec les mots. Histoire de se raconter des histoires... De s'oublier...
- Dis-donc chère, très chère Hafna, se dit-elle, Tu l'aimes cet homme ?
Il a quoi au fait ? Hum ! des choses qui te font faire des courbettes...
Des choses comment ?
[...]
- Encore ! raconte-toi, reraconte-toi...⁹⁸

Lo stile lirico, talvolta enfatico, della prosa poetica di Dorra Chammam gioca abilmente con le figure di parola⁹⁹ della retorica classica per creare un linguaggio avvolgente e incantatorio. Ricordiamo ad esempio il sapiente uso della paronomasia nella descrizione del folle-saggio Hajir incontrato da Hafna nel suo vagabondare per la città – “Hajir [...] rame dans une mare en quête d'amarres”¹⁰⁰ – il cui accostamento di parole, foneticamente simili, insiste sul campo semantico dell'acqua, di un'acqua stagnante, e contribuisce a rendere più vaghi e fluidi i contorni del personaggio. Ne completa la presentazione una frase in cui l'iterazione di omofoni – “Il sent le soufre, il souffre et sa souffrance...”¹⁰¹ – insiste sul campo semantico della sofferenza, su una sorta di dannazione rafforzata anche dall'immagine dello zolfo (*le soufre*) generalmente associata alla figura dell'angelo decaduto, ovvero il demonio.

Lo stile de *La Profanation* è caratterizzato anche dal frequente uso di iperboli. Citiamo in proposito il soliloquio in cui Hafna esprime la sua passione per Rahfane: “Il doit être mon précipice, mon abysse, mon oubli.”¹⁰² Oppure la definizione di donna che fornisce la voce narrante – “Ça <une femme> enivre, ça délivre, ça encercle, ça décarcasse, ça prend et reprend, elle vous embrasse, vous enlace et vous

⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁹ Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2005.

¹⁰⁰ D. Chammam, *La Profanation* cit, p. 42.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 22.

prend”¹⁰³ – dove le iperboli sono rafforzate ulteriormente dalla ripresa anaforica del pronome “ça”.

Il corpo del testo si distribuisce in maniera difforme nelle pagine, piegando la scrittura a una disposizione tipografica che asseconda le focalizzazioni e il ritmo. La scrittrice è infatti solita mettere in evidenza le parti più significative con l’uso del corsivo; si pensi alla frase che appartiene ad una sorta di sussurro fuori campo pronunciato dalla voce narrante: “*Aimer, amour, âme, amer, mourra, ramer ...*”¹⁰⁴ L’amore sembra dunque ricondurre all’idea di morte; il binomio *Eros* e *Tanatos* percorre sottilmente le pagine di questa prosa poetica e ben si evidenzia nell’accurata affermazione di Hafna “Mon mal d’amour n’a pour issue que la mort.”¹⁰⁵

2.1.5 Il racconto allegorico

***Le prince du Ciel et le prince de la Terre* di Souad Guellouz**

In appendice alla ristampa del 2001 del romanzo *Une vie Simple* di Souad Guellouz, le edizioni Chama accludono *trois nouvelles*, tre brevi racconti, due dei quali apparsi in riviste letterarie tra il 1960 e il 1975. La nostra attenzione va a *Le prince du Ciel et le prince de la Terre*, pubblicato nel numero 34-35 della rivista «Multaq Al Ajial» dell’Association des Anciennes de la Rue du Pacha, nel 1997,¹⁰⁶ periodo compreso nell’arco temporale cui rivolgeremo maggiormente la nostra attenzione.

Nell’epigrafe posta in esergo al racconto la voce narrante qualifica il testo come leggenda, ovvero come una narrazione esemplare al centro della quale i personaggi,

¹⁰³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰⁶ Il racconto risale tuttavia al giugno 1960, così come è indicato a piè di pagina.

qualora non siano immaginari, risultano amplificati e alterati dalla fantasia e dalle credenze popolari che hanno tramandato i contenuti della storia. Qui il narratore si rivolge direttamente al lettore, come prevede la tradizione orale, chiedendogli provocatoriamente il motivo per cui la sua memoria ha conservato proprio tale leggenda: “Et pourquoi, alors que j’ai perdu en chemin tant de récits potentiels, n’ai-je pu oublier celui-ci? Lecteur ou lectrice, dis-le moi.”¹⁰⁷

La curiosità è dunque già sollevata e prende così avvio la vicenda ambientata nell’antica capitale tunisina di Kairouan, in un tempo imprecisato. La trama ruota attorno a due personaggi fortemente stilizzati, come generalmente accade nelle favole, caratterizzati in modo manicheo per le qualità che li contraddistinguono: il Bene e il Male. L’anziano uomo del Male, dopo aver concesso la sua amicizia al giovane uomo del Bene e dopo essersi con l’astuzia meritato la sua fiducia, propone all’amico una passeggiata nel deserto. Dopo ore e ore di cammino, finalmente l’uomo del Male rivela il suo malvagio intento: dimostrare all’uomo del Bene che la sua benevolenza era una menzogna e che la sua natura non era affatto cambiata. La maligna creatura vuole colpire l’anima del buon uomo inducendolo a rinnegare la sua fede in Dio, ma egli preferirà farsi uccidere piuttosto che abiurare. Con un colpo di sciabola l’uomo del Male taglia la testa dell’innocente e la getta in fondo a un pozzo. Un’ellisse fa balzare il racconto ad alcuni anni dopo. La vicenda subisce una sensibile accelerazione che vede il susseguirsi di vari eventi. Un giorno l’uomo del Male scopre che nel pozzo dove aveva gettato la testa dell’amico è nata una vite, dalla quale taglierà un grappolo per farne omaggio all’emiro. Non appena il sultano mette la mano nel sacco che custodiva il grappolo di straordinaria grandezza, ne estrae una testa ancora calda e grondante di sangue.

Il narratore, che fino a questo punto della narrazione aveva mantenuto il suo carattere di non-intrusività, interviene per fornire, in modo didascalico, alcune informazioni riguardo agli eventi presentati: “Les émirs de cette époque étaient

¹⁰⁷ S. Guellouz, *Le prince du Ciel et le prince de la Terre*, in *Trois Nouvelles* cit., p. 143.

habitués aux plus cruels spectacles. C'est pourquoi celui-ci tint longuement, par les cheveux, la tête coupée [...], cherchant vainement une explication à cette étrange situation.”¹⁰⁸ La conclusione spetta all'emiro, ovvero il principe della Terra, il quale ristabilisce una sorta di giustizia divina facendo condannare l'uomo del Male al taglio della testa. La morale, se vogliamo un po' scontata, del “chi di spada ferisce di spada perisce”, sottende questo breve racconto la cui affrettata e netta conclusione – “Et il <l'émir> appela les gardes”¹⁰⁹ – mima quella che è l'azione finale: il sipario cala in concomitanza con la condanna alla decapitazione e il Bene, alla fine, trionfa ancora una volta sul Male.

La vague et le rocher di Hélé Béji

La casa editrice tunisina Elyzad pubblica nel 2005 *Dernières nouvelles de l'été*, un'opera che raccoglie cinque racconti di cinque autori per i quali la Tunisia rappresenta la propria terra natale o il luogo in cui hanno deciso di vivere. Ali Béchour, Hélé Béji, Tahar Bekri, Colette Fellous e Alain Nadaud si sono cimentati nella prosa breve scegliendo come parola chiave, o come pretesto, l'estate. Dalle Terme di Antonino alla spiaggia della Marsa, dai palmeti di Gabès al cielo di Parigi, da Dakar ai tramonti norvegesi, i cinque scrittori celebrano il ricordo di un passato carico di emozioni. Ognuno contribuisce ad arricchire quest'opera con la qualità e la diversità della scrittura e dei generi fra i quali la favola, il racconto allegorico e di viaggio. Tra questi testi analizzeremo *La vague et le rocher* di Hélé Béji.

Si tratta di un breve racconto allegorico che presenta gli stilemi della fiaba. I protagonisti sono infatti uno scoglio e un'onda, i quali, pur essendo creature inanimate, sono tuttavia dotate di parola; il tempo è sospeso in un'estate di un passato

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 150-151

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 151.

indeterminato – “il y avait un jour”.¹¹⁰ La trama ruota attorno alla sventurata sorte dello scoglio, il quale è costretto, per volere di una natura malevola, a vivere tra cielo e mare nella più assoluta immobilità e insensibilità: “je ne sens rien, je suis une malformation de la Nature, je suis un déshérité du ciel!”¹¹¹ Lo straziante lamento dello scoglio suscita pietà e commozione nell’onda – “Rocher, *poverello*, comme tu es à plaindre!”¹¹² – la quale, dal canto suo, può solo sperare in qualche prodigioso intervento della Natura affinché rimedi il torto compiuto ai danni dell’amico roccioso.

A una prima parte in mimesi che vede un dialogo serrato tra lo scoglio e l’onda, segue una diegesi in cui il narratore eterodiegetico, ricorrendo alle strategie del racconto orale, interviene ponendo una domanda sulla vicenda appena narrata: “Quel dialogue peut-il y avoir entre un récif abrupt et un flot impétueux?”¹¹³ La chiave di lettura della storia narrata viene fornita dalla risposta dello stesso narratore, il quale suggerisce di vedervi il paradigma dell’incomunicabilità tra due nature diverse, ovvero la metafora del rapporto uomo-donna: “L’un est sombre et l’autre est clair. Imaginez le contraste [...] vous aurez tout le malentendu de l’homme et de la femme sur la terre.”¹¹⁴

L’intersezione di alcune frasi formulate come un discorso diretto libero da parte dello scoglio – “Ah! Que je suis malheureux!”¹¹⁵ e “je ne bouge pas, je ne bouge pas, je ne bouge jamais”¹¹⁶ – segnano il passaggio ad un momento di calma sospetta nell’ambiente che circonda i due personaggi in cui tutto sembra diventare inanimato. Il narratore autoconsapevole¹¹⁷ prende nuovamente la parola come se si rivolgesse a un uditorio presente che intende coinvolgere nel processo narrativo: “Notre rocher

¹¹⁰ H. Béji, *La vague et le rocher*, in *Dernières nouvelles de l’été* cit., p. 39.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 40.

¹¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁷ Ovvero quel narratore consapevole del fatto che sta narrando. Cfr G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 87.

recevait sans broncher cette lumière identique [...].”¹¹⁸ E ancora: “Croyons-nous que nous soyons les seules créatures sur terre, nous humains, à connaître les aiguillons de l’amour propre?”¹¹⁹ La focalizzazione risulta pertanto doppia : da un lato il lettore apprende i fatti dalla posizione percettiva del protagonista; dall’altro la voce narrante, attraverso strategie che sollecitano continuamente il lettore provocandone la messa in discussione dei fatti narrati, insinua costantemente il dubbio che oltre alla realtà raccontata vi sia qualche dettaglio che sfugge alla percezione. Ne è un chiaro esempio la domanda rivolta al lettore circa la presenza che lo scoglio avverte sulla propria superficie: “Quel est ce grand poisson bizarre?”¹²⁰ L’incertezza sulla natura di tale creatura, che poi scopriremo essere una sirena, viene rafforzata da ulteriori interventi che rivelano a poco a poco la celata onniscienza del narratore: “Non, le poisson ne soupçonnait rien de cet être qui ne bougeait et ne parlait pas.”¹²¹ La comparsa della mitica creatura marina sul corpo dello scoglio non rappresenterà nessun tipo di svolta né nella trama, né nella vicenda dello sfortunato scoglio, il quale si dimostrerà infastidito da tale presenza e si lamenterà più che mai della propria sorte che lo ha costretto all’immobilità. Un ultimo sforzo per tentare di ribellarsi lo paralizzerà ancor più nella sua posizione.

Nel corso della narrazione al lettore vengono offerti alcuni spunti di riflessione sulla complessità della natura, umana e non, e su quanto talvolta risulti vano opporvisi. Se lo scoglio avesse accettato la propria natura sarebbe riuscito anche ad apprezzare la gradevole presenza della sirena, spesso associata ad un universo magico e benigno.

¹¹⁸ H. Béji, *La vague et le rocher* cit., p. 46.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹²¹ *Ibid.*, p. 48.

Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas,
c'est l'attente qui est magnifique.

André Breton, *L'amour fou*

2.2 Le mille e una attesa nella narrativa di Azza Filali

2.2.1 Le attività e le opere

Azza Filali nasce a Radès (Tunisi) nel 1952. Alla professione di medico gastroenterologo, che esercita presso l'ospedale tunisino di Rabta, affianca da ormai quindici anni l'attività di scrittrice. I due “mestieri” – come lei stessa ama definirli – totalizzanti, impegnativi e che portano alla solitudine, l'hanno tenuta lontana dalla frequentazione di quelle associazioni e di quei circoli culturali che in Tunisia, come anche negli altri paesi del Maghreb, da alcuni anni vengono creati per il sostegno e la promozione delle iniziative letterarie, artistiche e artigianali soprattutto a vocazione femminile.

Il suo esordio nel mondo della letteratura risale al 1990 con la pubblicazione del saggio *Le voyageur immobile*¹²² presso la casa editrice Alif. Nel 1996 le edizioni Mim pubblicano *Le jardin écarlate*, la sua prima raccolta di racconti, brevi testi redatti fra il 1994 e il 1995. Nel 1999 con *Monsieur L...*, pubblicato da Cérès, la scrittrice tenta con successo l'avventura del romanzo. Successo che si ripeterà due anni dopo, presso la stessa casa editrice, con un nuovo romanzo: *Les vallées de lumière*. Il 2003 segna il ritorno di Azza Filali alla prosa breve con la pubblicazione,

¹²² A. Filali, *Le Voyageur immobile*, Tunis, Alif, 1990.

ancora presso Cérès, di una raccolta di racconti intitolata *Propos changeants sur l'amour*.¹²³ Nel 2005 dà alle stampe presso la casa editrice Mim un nuovo romanzo, *Chronique d'un décalage*, insignito nel 2006 del Grand Prix du Roman Tunisien. È la storia della deriva di due donne prede di una quotidianità derisoria che frantuma sogni e ambizioni. Ritornano i temi cari a Azza Filali, quali l'incomunicabilità, la solitudine e il senso di frattura che confina l'individuo ai margini di un'esistenza a rischio di naufragio.

Se si considera la personalità schiva e discreta della scrittrice, è possibile intuire i motivi di un certo silenzio della critica intorno alla sua opera. Si segnalano tuttavia due testi: il primo risale al 1994 a cura di Jean Fontaine,¹²⁴ il quale in *Écrivaines tunisiennes* prende in esame *Le voyageur immobile*; il secondo contributo critico, più ampio e approfondito, fondamentale per la redazione di questo lavoro, è pubblicato nel 2004 nella rivista italiana di studi francofoni «Francofonia», a cura di Carmen Licari.¹²⁵ Si tratta di una lunga intervista con l'autrice tunisina nella quale vengono evidenziate le sue scelte stilistiche e analizzate le tematiche ricorrenti nelle sue opere. Grazie a tale studio critico si è potuto così comprendere che la preferenza accordata dalla Filali alla prosa breve risponde alla necessità di condensare il più possibile personaggi e situazioni, senza “fioritures”¹²⁶ in modo da restituire l'intensità dell'istante, le “fulgurances”.¹²⁷ Il rifiuto di ogni linearità nella narrazione, la rimessa in discussione della nozione di intreccio e di protagonista e la ricerca di una verità profonda sono gli argomenti sui quali l'*entretien* ha insistito e sui quali anche noi non mancheremo di soffermarci nel corso del nostro studio.

Nei paragrafi seguenti saranno esaminati i contenuti, le tematiche e le caratteristiche stilistiche e strutturali delle varie opere di Azza Filali. All'ultima

¹²³ A. Filali, *Propos changeants sur l'amour* cit.

¹²⁴ J. Fontaine, *Écrivaines tunisiennes*, Tunis, Le Gai Savoir, 1994, pp. 99, 100, 125.

¹²⁵ C. Licari, «La vie c'est toujours en pointillé. Entretien avec Azza Filali», «Francofonia», 47, autunno 2004, pp. 105-117.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹²⁷ *Ibid.*

raccolta di novelle *Propos changeants sur l'amour* verrà invece dedicata un'analisi dettagliata in un capitolo a sé.

2.2.2 Per un'estetica di scrittura e di vita: *Le voyageur immobile*

Le voyageur immobile, réflexions sur la pratique médicale è un saggio in cui la riflessione sulla pratica medica offre alla scrittrice l'occasione di allargare la propria meditazione a tematiche più ampie, quali la pratica della scrittura e l'esistenza umana. I testi raccolti vogliono anche essere – come spiega Filali nell'introduzione – una risposta ad una doppia necessità: da un lato quella di tradurre in parole certi interrogativi e certi moti interiori che in lei si facevano sempre più urgenti, dall'altro quella di tentare di “*écrire le métier*”,¹²⁸ ovvero meditare, attraverso la scrittura, sulla dimensione umana del mestiere di medico, affrancandolo dalla visione di “*activité de la diurnité, du dehors de l'être*.”¹²⁹ La pratica medica sarà dunque un costante invito alla riflessione sull'inscindibile commistione di grandi gioie e umili miserie osservabile nel malato e un continuo apprendimento delle tecniche di ascolto dell'“altro”, poiché “*le médecin va devoir apprendre à regarder, à écouter, à voir souffrir*.”¹³⁰ L'onestà intellettuale e la lucidità diventano pertanto due qualità indispensabili e per dirla con le parole di Azza Filali “*des manières d'être*”.¹³¹ Alla luce di quanto appena evidenziato, non si può non concordare con la definizione di “*nouvel existentialisme*”¹³² con la quale Carmen Licari descrive il saggio.

Altrettanto fondamentali saranno la semplicità e il rigore che Azza Filali difende nel saggio in questione e verso le quali tende, oltre che nella professione di medico, nell'attività di scrittrice, al punto di elevarle a imprescindibili canoni della sua

¹²⁸ A. Filali, *Le Voyageur immobile* cit., p. 7.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 10.

¹³² C. Licari, *op. cit.*, p. 105.

estetica. Ricordiamo le sue parole in proposito: “J’ai découvert pour mon propre compte la nécessité d’une poétique de l’écriture qui ferait celle-ci toute de rigueur et de simplicité comme un mouvement de l’âme qui en se décantant ne garderait de lui même que le plus pur.”¹³³ Rigore e semplicità saranno i capisaldi della sua poetica che riscontreremo, come vedremo, sia nel suo romanzo che nei suoi racconti.

Il saggio sviluppa le tematiche appena citate lungo ventinove brevi testi raggruppati in quattro sezioni, un itinerario affettivo in cui i mestieri di medico e di scrittrice giungono negli intenti e nella prassi a fondersi. L’epigrafe posta in esergo all’inizio dell’opera rende omaggio a Gaston Bachelard (1884-1962) che sappiamo essere stato un fondamentale punto di riferimento per la formazione culturale della scrittrice.¹³⁴ Tale “geste muet”,¹³⁵ secondo la formula con cui Genette definisce l’epigrafe, diventa un indizio, “un signal de culture, un mot de passe d’intellectualité”¹³⁶ per mezzo del quale viene rafforzata la filiazione col pensiero del filosofo francese. Sappiamo infatti quale pregnanza hanno assunto per la scrittrice e quale rilievo hanno acquisito nelle sue opere l’idea di istante e la concezione del tempo come durata astratta mutuata dall’autore dell’*Intuition de l’Instant*.¹³⁷

La struttura dell’opera non segue un andamento lineare nel suo sviluppo. L’introduzione e l’epilogo aprono e chiudono rispettivamente su un corpo testuale costruito sulla base della circolarità, in cui gli argomenti vengono trattati da prospettive diverse. La struttura circolare – si legge infatti – sembra possedere “une dimension de modestie et un caractère ouvert inachevé, plus proche de la vie réelle.”¹³⁸ È dunque per esigenza di realismo, per essere il più possibile fedele ai moti dell’animo, ai ritmi del pensiero, all’imperscrutabile succedere delle cose,

¹³³ A. Filali, *Le voyageur immobile* cit., p. 11.

¹³⁴ Cfr. C. Licari, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 145.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 149.

¹³⁷ Cfr. AA. VV., *Enciclopedia della filosofia*, Milano, Garzanti, 1981, p. 70.

¹³⁸ A. Filali, *Le voyageur immobile* cit., p. 11.

all'inspiegabile ripetersi degli eventi che nella narrazione viene privilegiato un andamento circolare.

I due testi della prima sezione vertono sulla scrittura, concepita come atto di straordinaria complessità che inizialmente non nasce dal bisogno di trasmettere, ma dalla necessità di “(se) dire”.¹³⁹ Il processo di raccontarsi si realizza attraverso parole nelle quali parallelamente ad un “sens officiel”¹⁴⁰ coabita misteriosamente “une signification intime propre à chaque être”.¹⁴¹ Le parole, in quanto “objets très personnels”,¹⁴² sono complici nel creare, attraverso la scrittura, un itinerario sensibile, un percorso di riflessione sul proprio lavoro e sulla propria vita.

I nove testi della seconda sezione affrontano varie tematiche: dall'angoscia, temibile minaccia che crea “schismes intérieurs”,¹⁴³ alla compassione, concepita come “mouvement de l'âme qui nous rend sensible aux maux d'autrui”,¹⁴⁴ dall’“esprit de mesure”¹⁴⁵ e sobrietà auspicabili nella pratica medica, alla necessità di soffermarsi a riflettere sulla sofferenza, intesa sia in senso fisico che morale. Azza Filali afferma in proposito che gioia e sofferenza sono talvolta molto vicine, quasi coincidenti, “si proches qu'entre rire et sanglot réprimé il n'y a qu'une différence d'intonation.”¹⁴⁶ Avremo modo di osservare la complessità di tale sentimento nel racconto *Prostare*, contenuto nella raccolta *Propos changeants sur l'amour* che analizzeremo più avanti. Qui il personaggio femminile, dopo aver scoperto l'insopportabile gratuità del tradimento commesso dal marito, sperimenta l'esperienza di una sofferenza intrisa di emozioni contraddittorie che verrà da lei definita come “bonheur insensé”.¹⁴⁷

¹³⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁷ A. Filali, *Prostare*, in *Propos changeants sur l'amour* cit., p. 110.

Nei sette testi della successiva sezione è centrale il motivo dello sguardo, concepito come un dovere, una forma elementare di attenzione verso l’“altro”, un “halo clair”¹⁴⁸ che permette di veicolare e cogliere il non detto. La percezione di un discorso che non comunica con le parole consente un approccio globale e profondo al malato e all’interlocutore in genere.

Una delle tematiche sulle quali insiste maggiormente l’ultima sezione concerne la cultura mediatica del nostro secolo e la sua invadenza nella vita quotidiana dell’individuo. Filali ritiene che certi mezzi di comunicazione siano altamente condizionanti e che, a ragione, possano essere imputati come i principali responsabili della mercificazione dell’uomo e delle sue emozioni, nonché i fautori dell’incomunicabilità all’interno delle mura domestiche. I media condizionano, massificano i comportamenti umani ed attuano quella che viene definita la “défloration médiatique de la vie intime”,¹⁴⁹ per cui non vi è più ormai “de dedans et de dehors”:¹⁵⁰ tutto è sovrapposto. Tale questione, di scottante attualità per l’autrice tunisina, non mancherà di essere sollevata in molte delle sue opere.

In questa sezione è inserito inoltre un breve racconto, *Histoire d’une décision*, che contiene *in nuce* i tratti peculiari dello stile filaliano, nonché la tematica dell’attesa che, come vedremo in seguito, costituisce uno dei *leitmotiv* prediletti dall’autrice. È la storia di un uomo che, stanco e disilluso da ogni idealismo, decide di rinunciare all’esercizio della professione medica all’interno dell’ospedale per inserirsi nell’organico di una clinica. La scrittura, attraverso squarci digressivi, permette di penetrare nell’intimo del protagonista, designato solo con il pronome “il”. Il suo anonimato fa *pendant* con la sua vita che con gli anni è divenuta altrettanto anonima e monotona. Anche l’attesa, unica risorsa in grado di creare una vaga aspettativa nel giorno futuro, sembra col tempo essersi spenta. Ormai per lui la vita non è altro che

¹⁴⁸ A. Filali, *Le voyageur immobile* cit., p. 47.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 84.

“une succession de situations à résoudre de la manière la plus rapide et la plus efficace possible.”¹⁵¹

Le voyageur immobile si rivela dunque una sorta di manifesto, un documento programmatico di poetica e di estetica in cui vengono evidenziate importanti chiavi interpretative per l'accesso alle opere successive. Scopriremo pertanto che non è un caso che in molti testi abbiano larga importanza la tematica dello sguardo e l'attenzione ai gesti minimali dell'individuo, così come non sarà mai fortuita la presenza della televisione, oggetto alieno e alienante che 'vomita' immagini di rassicuranti quanto melensi *feuilleton*.

La soggettività espressa dalla narratrice che scrive in prima persona e che riferisce di ambiti che le sono propri – quali la medicina e la letteratura – rende il testo una testimonianza autobiografica, in cui il *je* comunica il suo vissuto in modo autentico. Ciò avviene talvolta – per stessa ammissione dell'autrice – con l'enfasi e la goffaggine dell'inesperienza, ma, vorremmo aggiungere, anche con onestà, genuinità e vibrante partecipazione emotiva.

2.2.3 La prima raccolta di novelle: *Le jardin écarlate*

Nel 1996 Azza Filali pubblica, la prima raccolta di novelle dal titolo *Le jardin écarlate*.¹⁵² Si tratta di trentun brevi testi di differente fattura perché risalenti, come spiega la scrittrice nel preambolo, a epoche diverse. L'opera è divisa in due parti. La prima è intitolata *Mon livre d'images* e raccoglie principalmente testi a dominante descrittiva. Qui è fondamentale lo sguardo del narratore che si muove attraverso paesaggi ambientali e umani del suo paese scoprendo, per gradi e in una maniera che potremmo definire impressionista, scorci di strade battute dal vento, di contrade

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵² A. Filali, *Le jardin écarlate* cit.

bagnate di luce, di spiagge e di steppe iridate dal sole con i quali riesce a stabilire un rapporto panico. Si notino la decostruzione dei contorni, la dissolvenza delle forme e i suggestivi giochi di luci e ombre tipici della tecnica pittorica impressionista, abilmente ricreati in alcuni significativi passaggi che qui riportiamo:

Tout en haut, les ailes d'oiseau émiettent le ciel en une infinité de brisures. L'air ruisselle et tremble de bleu et noir, tremblement impalpable qui ne cesse pas la quiétude mais l'effleure tel un arpège.¹⁵³

Dans l'ombre grandissante, il n'y a plus d'êtres ni d'objets.¹⁵⁴

Éternelle amante, elle <la mer> colore nos passions d'émeraude et d'algue marine.¹⁵⁵

La stessa impostazione tipografica della pagina sottolinea l'andamento dell'osservazione/descrizione prevedendo la frammentazione della scrittura in paragrafi separati, attraverso i quali sembrano concretizzarsi vere e proprie inquadrature con maggiore o minore messa a fuoco.

Ecco allora che la luce assume un ruolo fondamentale nel creare sfumature, sottolineare profili ed evocare atmosfere. Ricordiamo l'effetto opprimente che essa suggerisce in queste parole: “la lumière s’abat sur nos mois d’été, écrasant les maisons et les hommes.”¹⁵⁶ Oppure l’alone tragico che lascia impresso nello sguardo e nei lineamenti della gente, come emerge dal passo seguente: “La lumière qui pèse sur mes paysages en évacue tout mystère [...] les visages deviennent alors d’une pathétique nudité; petits tas d’os et de muscles grimaçants où, trouant la peau tendue, le regard quête des abîmes.”¹⁵⁷ Non mancheranno neanche seducenti similitudini con

¹⁵³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

il corpo di una donna: “La lumière se défait alors de ses couleurs telle une femme à sa toilette.”¹⁵⁸

Parimenti, anche la natura e il paese stesso in cui la voce narrante si sente immersa ed esaltata vengono più volte antropomorfizzati attraverso significativi paragoni. Ricordiamo, in *Les paysages du bonheur*, la frase “Ma colline, brune et poudrée d’or, telle une femme impudique”,¹⁵⁹ oppure “les formes de mon pays, rondes comme un visage d’enfant.”¹⁶⁰ E ancora l’immagine fortemente evocativa che accosta il moto del mare all’amore fugace ed effimero di una donna descritta con queste parole: “Mille fois elle <la mer> s’est offerte à la grève, tendre et insoumise [...] qui mieux qu’elle pourrait dire l’amour éphémère, elle a mille fois étreint la grève.”¹⁶¹ Il processo di antropomorfizzazione giunge al suo culmine in *Ainsi soit-elle*, in cui si racconta, in terza persona, di un’enigmatica “elle”. È la storia di una donna – “mi-elfe mi ondine”¹⁶² – una creatura magico-mitologica senza tempo, depositaria di antichi ricordi, metafora della memoria. Si può dunque parlare di “descrizione poetica”,¹⁶³ nella quale la composizione per parallelismi sembra stabilire delle affinità con la poesia lirica, la cui soggettività monologica è molto distante dall’oggettività spesso impersonale delle descrizioni.

Il narratore in prima persona evidenzia palesi accenti autobiografici ed è ancora una volta il preambolo a fornirci in proposito utili elementi interpretativi: “ces textes ne prétendent à aucun exotisme et [...] ils ne sont pas objectifs !”¹⁶⁴ La voce narrante si manifesta, nella maggior parte dei racconti della prima parte, con un “je” che comunica un profondo e indissolubile legame affettivo, una comunione totalizzante con gli esseri e la terra natale sottolineata anche da affermazioni del tipo “Je souffre

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶² *Ibid.*, p. 42.

¹⁶³ P. Pellini, *La descrizione*, Bari, Laterza, 1998, p. 34.

¹⁶⁴ A. Filali, *Le jardin écarlate* cit., p. 3.

de tes plaies”,¹⁶⁵ “Je témoigne que le bleu du ciel, l’argile des rivières, les steppes nues sont mon affaire personnelle.”¹⁶⁶ Il paesaggio, che non costituisce mai un mero fondale ma si staglia sempre in primo piano con estrema vividezza, realizza una forte coesione con l’io narrante. L’amore per la propria terra ispira un vero e proprio “hymne à la Tunisie”¹⁶⁷ e diventa il motivo e lo stimolo della scrittura. Ciò è ribadito più volte, quasi come un *refrain*, dal perentorio “Mon pays est mon affaire”.¹⁶⁸ Fra il punto di vista che filtra la descrizione e l’ambiente rappresentato s’instaura un legame strettissimo ed è su tali premesse che il sentimento del personaggio, o del narratore, informa di sé il paesaggio; reciprocamente, questo determina i moti dell’animo umano.¹⁶⁹ Lo sguardo di questa sorta di narratore-esploratore mette in atto una descrizione densa e precisa che, ricorrendo a frequenti enunciati esclamativi, dichiara l’unicità di ciò che viene presentato: “Qui d’autre que la lumière, [...] pourrait à chaque instant me redire où j’en suis!”,¹⁷⁰ “Heureux paysages où à chaque horizon veille une bergère!”,¹⁷¹ “Le ciel bleu immuable n’incite pas à changer de destin!”¹⁷²

Nella prima parte della raccolta Azza Filali privilegia l’uso del tempo presente, in modo da attualizzare le descrizioni e avvicinare il più possibile il lettore alla realtà osservata-descritta. L’uso del presente si estende anche al momento mnemonico. In *Une nuit dans le désert*, racconto di tipo intimistico che annuncia la profondità psicologica della seconda parte, la voce narrante evoca il ricordo di una notte nel deserto a sud di Tozeur e lo fa con un presente che ci restituisce in presa diretta un’esperienza localizzata in un passato vago e non precisato espresso da “un soir d’hiver”.¹⁷³ Il presente diventa inoltre funzionale nel sottolineare la stagnazione, l’immutabilità e l’immobilità degli esseri e degli eventi evidenziate nel testo a più riprese. Ne

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁷ C. Licari, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶⁸ A. Filali, *Le jardin écarlate* cit., p. 14.

¹⁶⁹ Cfr. P. Pellini, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁷⁰ A. Filali, *Le jardin écarlate* cit., p. 12.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷² *Ibid.*, p. 23.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 45.

proponiamo due eloquenti esempi: “Là, le temps prisonnier du vallon, s’arrête et les êtres s’inventent des éternités”¹⁷⁴ e “Tels des navires en cale sèche les êtres vont et viennent. Ils tournent autour des maisons, amarrés au ciel par une ancre invisible.”¹⁷⁵

La chiave di lettura della seconda parte, intitolata *Ces êtres tels qu’en eux-mêmes*, è offerta dalla stessa Filali nel breve prologo centrale. In questa sezione, caratterizzata da racconti a dominante narrativa, i protagonisti sono gli esseri, la gente immersa nella propria quotidianità, còlta nello svolgimento di una determinata azione o nell’attesa, osservata nei gesti e nell’andatura. Sarà proprio l’attesa uno dei temi fondamentali della raccolta, nonché, come vedremo, dell’intera opera della scrittrice.

La ritroviamo come *leitmotiv* in *Les jours ouvrables*, la cui trama, scandita dall’ossessiva ripetizione di “aller et venir”,¹⁷⁶ è un lungo elenco di gesti osservati o compiuti da una voce esterna, non identificabile, una sorta di *voice off* che detta meccanicamente indicazioni di regia: “suivre des yeux”,¹⁷⁷ “lever la tête”,¹⁷⁸ “regarder autour de soi”.¹⁷⁹ Il testo insiste sull’attesa disseminandovi vari indizi che rimandano all’immobilità: come la staticità del personaggio/voce narrante – “se dire qu’il faudrait partir et rester encore”¹⁸⁰ – o la rottura dell’orologio in città, attraverso le immagini dei quali si insinua forse anche una velata critica alla paralisi che vive il popolo tunisino.

L’attesa è anche quella, percepita come interminabile, che compie una famiglia ogni mattina in macchina al semaforo, nel racconto *Les feux de la ville*. In una quotidianità scandita da azioni ormai divenute sterili automatismi – che la scrittura traduce in modo aderente, con una sintassi ritmata, spezzata, tutta verbi – non c’è più spazio per la comunicazione se non nelle brevi pause in attesa del semaforo verde.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 53, 54, 56.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸⁰ *Ibid.*

Ma il tentativo di stabilire un dialogo si rivela fallimentare: “L’homme attend un commentaire qui ne vient pas.”¹⁸¹

Ne *Les chansons à la radio* una giovane donna sola trascorre le proprie giornate ascoltando canzoni d’amore alla radio e guardando telefilm a puntate, sognando d’incontrare l’anima gemella. L’attesa paziente del “bonheur qui lui était dû”¹⁸² la conduce a sposare un uomo vagamente somigliante al protagonista di una serie televisiva, il quale tuttavia non riuscirà a mutare la condizione di solitudine della protagonista. Le aspettative alimentate dal piccolo schermo si rivelano vane e inconsistenti; ciò nondimeno la nostalgia per un universo impalpabile e dai contorni addolciti non cesserà di esercitare su di lei un’irrinunciabile attrattiva.

Si tinge di denuncia sociale l’attesa al centro del racconto *L’attente*. In poco più di tre pagine Azza Filali riesce a dipingere in modo acuto il senso di disagio causato dalla disoccupazione, un problema in forte crescita negli ultimi anni in Tunisia. *L’incipit* presenta in modo asciutto e sintetico un gruppo di uomini dai tratti indistinti addossati contro con il muro di una drogheria. Tale inizio – “Ils sont assis adossés au mur de l’épicerie” – viene ripetuto più volte nel corso del testo ad enfatizzare l’ineluttabilità della situazione. Anche lo scorrere del tempo sembra farsi complice della stagnazione: “Les heures s’égrènent lentement, plates comme la steppe.”¹⁸³ La fuga dalla campagna si rivelerà una vana aspettativa, poiché la città non saprà accoglierli né offrirà loro facilmente l’agognato lavoro. I più fortunati faranno la scoperta dell’ “attente administrée”¹⁸⁴ in qualche ufficio, ove lavorare per sopravvivere conduce ad una lenta morte interiore. Una volta ritornati al villaggio, i più saggi decidono di non ripartire ed è allora che comprenderanno la vanità dell’attendere.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸² *Ibid.*, p. 104.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 76.

La raccolta termina con il racconto *Bakhnoug Bent El Mehamid*, il quale riprende circolarmente i toni dei componenti della prima parte nelle espressioni che descrivono colori, suoni e profumi dei luoghi cari e nelle dichiarazioni d'amore per la propria terra natale. Ma l'autrice coglie anche l'occasione per aprire il discorso sull'inadeguatezza della parola nel restituire immagini e sentimenti affermando "Ma terre est belle, mais les mots sont étroits",¹⁸⁵ frase che echeggia l'esclamazione contenuta nella prima parte "Les mots sont parfois si petits!"¹⁸⁶

Nei racconti di Azza Filali l'attesa non corrisponde a un'azione, bensì a un atteggiamento, ad uno stato d'animo che si manifesta trasversalmente sia in personaggi maschili che femminili, siano essi giovani o vecchi, ricchi o poveri. Questi individui dai profili sfumati, ormai incapaci di comunicare e di sognare, sono percepiti attraverso la lente focale di un narratore alla terza persona, onnisciente, il quale non mancherà di filtrare nelle pagine le sue bordate critiche irte di commenti ironici e sferzanti. Ricordiamo ad esempio l'intrusione di una critica a una coppia di fidanzati in *Vivants et seuls* volta a denunciare la vuotezza di certe cerimonie: "Il ne manque à l'accoutrement que le prix et l'étiquette prière de ne pas toucher."¹⁸⁷

L'attesa prevede anche delle costanti nella sua partitura. Colui o colei che aspetta è spesso un individuo solo, o che soffre di solitudine malgrado la presenza di altre persone intorno. L'attesa, quasi sempre vana, si consuma preferibilmente nei quartieri nuovi di periferia, dove la geometria della linea retta disperde gli incontri e la gente si scruta diffidente con la coda dell'occhio, senza parlarsi.

I racconti di questa raccolta sono dei brevi *flash* sulla vita di personaggi senza nome e senza volto, *silhouettes* evanescenti assunte a paradigmi di una società in crisi d'identità. Il tempo, fluido e imprecisato come nelle favole, passa sulle persone e sulle cose lasciando immutati desideri e frustrazioni. Davanti all'elettrodomestico da salotto – la televisione – un'intera società si distrae, si stordisce, cerca l'evasione in

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 121.

un paradiso artificiale alla portata di tutti, tanto luccicante quanto effimero. Solo grazie al tubo catodico sembra ormai possibile vivere forti emozioni: quelle dei nuovi sviluppi ai quali rinviano le puntate dei telefilm e attraverso i quali i personaggi sublimano il loro mancato riscatto dall'inerzia e dalla *routine* della quotidianità.

L'attesa diventa una malattia ed è attraverso la costruzione di finali in sospenso che essa contagia "metatestualmente" il lettore. Chi legge *Les brouteurs d'étoiles* non potrà fare a meno di chiedersi se il sognatore protagonista del racconto riuscirà mai a realizzare il suo desiderio di evasione; né potrà frenare la propria immaginazione nel pensare a un finale con maggiori dettagli per *Faits divers*, ove l'epilogo si presenta come una vera e propria caduta in picchiata verso un'asciutta e asettica catastrofe.¹⁸⁸ La presenza di un finale condensato in un sintetico sommario in *Faits divers*,¹⁸⁹ i finali in dissolvenza su un'immagine come in *Un homme ordinaire*¹⁹⁰ o precipitati come in *La dentelière*¹⁹¹ convogliano sul lettore l'ansia della conclusione, una conclusione che in Azza Filali pare spesso provvisoria e incerta.

2.2.4 Un romanzo in frammenti: *Monsieur L...*

Dopo un saggio e una raccolta di novelle, Azza Filali tenta la via del romanzo pubblicando nel 1996 *Monsieur L....* L'opera è costituita da sessantasei brevi capitoli numerati progressivamente, quasi dei fotogrammi, la cui successione non prevede però alcun ordine cronologico né consequenziale. La stessa scrittrice afferma nell'intervista rilasciata a Carmen Licari di concepire la scrittura in modo

¹⁸⁸ G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 19.

¹⁸⁹ "Elle obtint un poste à la faculté des lettres et se laissa pousser les cheveux. Il eut quelques ennuis de santé et se mis à surveiller de près son taux de cholestérol. Elle partit en Turquie et trouva les paysages superbes. Ils divorcèrent peu de temps après." A. Filali, *Le jardin écarlate* cit., p. 63.

¹⁹⁰ "Puis il rentre au logis en prenant le chemin le plus long." *Ibid.*, p. 85.

¹⁹¹ "Peu de temps après l'époux fut muté dans une autre ville et toute la famille s'en alla un jour au petit matin avant les grosses chaleurs." *Ibid.*, p. 67.

frammentario e non lineare, “une succession d’instantanés autour d’un être, d’une situation, d’une histoire”,¹⁹² ove l’inizio e la fine non hanno alcuna importanza.¹⁹³ La trama, ellittica e lacunosa, ci restituisce brevi momenti e dettagli sparsi della vita di un uomo: le parole e i silenzi scambiati con la moglie Sabiha, i dialoghi affettuosi con la nipote Emna, le conversazioni con l’amico Béchir e con lo psicologo Brahim sulla morte e sull’assurdità della vita. Siamo di fronte a una sorta di *puzzle* privo di alcune tessere che ne completino l’unità e il senso, ma che ugualmente comunica attraverso piccole finestre narrative.

Il prologo garantisce tuttavia la coesione del romanzo intorno all’enigmatica figura di Monsieur L... e vi getta una speciale luce poetica. In questa sorta di esile cornice¹⁹⁴ la voce narrante in prima persona conferisce spessore e realismo al protagonista della storia dichiarando di averlo incontrato personalmente – “je l’ai connu un après-midi du mois de mai”¹⁹⁵ – e delineandone pochi essenziali tratti: “tout se jouait entre le nez aux larges narines et la bouche dont les lèvres jointes semblaient taire quelque chose d’important, le reste d’une histoire”;¹⁹⁶ “Il avait des sourires immenses comme la mer qui prenaient les yeux, les joues, le front, ouvrant le visage tel un fruit.”¹⁹⁷ Riconosciamo in queste parole lo stile filaliano di una descrizione che si fa per schizzi impressionisti e che ricorre alla similitudine¹⁹⁸ per tentare di approssimarsi al soggetto non solo attraverso lo sguardo, ma anche attraverso percezioni più profonde ed emotive.

Fra i “moments forts”¹⁹⁹ della narrazione – secondo la definizione della Filali – riconosciamo nei pensieri, nei ricordi e nei discorsi di Monsieur L... la presenza angosciante della morte del fratello Hichem, vittima di un incidente d’auto. La morte

¹⁹² C. Licari, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹³ Non è un caso che Azza Filali avesse inizialmente pensato d’intitolare il romanzo *Courts extraits de la vie de Monsieur L...*, *ibid.*, p. 206.

¹⁹⁴ Cfr. G. Prince, *Dizionario di narratologia cit.*, p. 117.

¹⁹⁵ A. Filali, *Monsieur L...*, Tunis, Cérès, 1999, p. 5.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹⁸ Ricordiamo l’espressione appena citata “ouvrant le visage tel un fruit”, *ibid.*

¹⁹⁹ C. Licari, *op. cit.*, p. 106.

del giovane sarà al centro di molti soliloqui nei quali il protagonista denuncerà l'assurdità e biasimerà l'ipocrisia dei riti che l'accompagnano. Citiamo le parole rivolte all'amico Béchir in un momento di particolare afflizione:

Voyons, c'est sérieux la mort... tu la mets d'un côté et de l'autre tu mets le pneu et la vieille guimbarde, ils ne font pas le poids. Avec ça, tu mets une maison bondée, des gens partout qui vont et viennent, des gens hypocrites et bien habillés. Ils sont assis, regard absent, ou alors ils te fixent d'un visage avide pour voir comment tu tiens le coup... puis ils s'en vont après t'avoir assuré de leur chaude sympathie et ils t'embrassent. [...] Alors tu repenses à ce pneu [...] et l'absurdité de tout cela te submerge jusqu'à la moelle...²⁰⁰

Ricordiamo anche la rabbia e l'amarezza per la prematura scomparsa del fratello confessate durante una seduta di psicanalisi all'amico psicologo Brahim:

J'ai longtemps serré les mâchoires. J'ai longtemps serré mon cou dans des cravates. J'ai serré la main de salauds que j'appellai 'Cher ami'. [...] Puis un jour Hichem est mort... comme meurent les gens bêtement et pour toujours.²⁰¹

Ma i soliloqui costituiscono anche un invito rivolto al lettore a volgere lo sguardo verso scenari di opprimente quotidianità:

Voilà, tu prends des gens, des gens comme moi et toi [...] tu vas trouver une vie avec des recettes habituelles: le boulot, la famille, les horaires, les courses le dimanche, les soirées devant la télévision et puis les enfants qui grandissent, les factures à payer. [...] Tout cela et bien d'autres choses qui font penser à un ballet bien réglé.²⁰²

Talvolta, attraverso vertiginose spinte centripete, il soliloquio sollecita il lettore a inabissarsi nelle profondità dell'animo per scoprirne angosce e tormenti, i tumulti di

²⁰⁰ A. Filali, *Monsieur L...* cit., p. 36.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 135.

²⁰² *Ibid.*, p. 115.

una vita interiore fatta di paure, ricordi, rimpianti e antiche felicità sopite, autentici “bouts de vie”,²⁰³ la cui fugacità – come ammette Monsieur L... – crea insanabili “fractures de l’âme”.²⁰⁴

Il narratore si esprime in terza persona, tranne che nel cinquantesimo capitolo, laddove compare per la prima volta (fatta eccezione del prologo) il “je” a testimoniare in prima persona di aver notato i cambiamenti avvenuti in Monsieur L... nel corso degli anni e ad attestare pertanto la propria evidente onniscienza: “J’ai appris qu’il y <à la prière> était retourné après quelques années alors que bien des choses avaient changé, en lui et autour de lui.”²⁰⁵ La voce narrante onnisciente lascerà filtrare tracce di autorialità e si paleserà più volte nel corso del testo attraverso interventi metalinguistici, quando “l’atto comunicativo si concentra sul codice”²⁰⁶ e riflette sulla pratica della scrittura, sui suoi elementi costitutivi e sui suoi processi. Nel terzo capitolo Monsieur L... e la moglie Sabiha cercano di definire nel modo più adeguato alcuni fatti di cronaca e s’interrogano su quali parole sia più opportuno usare. Nel ventinovesimo capitolo Monsieur L... tenta di scrivere un articolo sui condizionamenti della paura che rende gli individui vili; ma ancora una volta non sarà semplice trovare il tono più appropriato: “J’essaie..., c’est difficile... je ne trouve pas les mots, le ton juste.”²⁰⁷ Il testo sembra dunque veicolare l’idea di una parola imperfetta, esigua, incapace d’essere esaustiva nel descrivere emozioni e sentimenti. La meditazione sul linguaggio e il carattere autoreferenziale delle frasi appena citate ricordano in parte per i loro contenuti la denuncia della quale si fecero portavoce, intorno alla metà degli anni cinquanta, scrittori del *Nouveau Roman* come Michel Butor e Nathalie Sarraute, i quali accusarono con forza il carattere artificiale della

²⁰³ *Ibid.*, p. 116.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 131.

²⁰⁶ G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 59.

²⁰⁷ A. Filali, *Monsieur L...* cit., p. 67.

rappresentazione letteraria che per definizione non può attingere all'essenza delle cose.²⁰⁸

L'undicesimo capitolo, sviluppato totalmente in diegesi con un'ampia digressione su Sabiha e sulla sua attività d'insegnante, accenna all'antipatia della donna per gli aggettivi e alla sua predilezione per una scrittura sobria alla quale ha sempre cercato di convertire anche i propri studenti: "Vous vous croyez au supermarché? Enlevez donc ces colifichets!"²⁰⁹ Ci piace qui ricordare l'avversione dichiarata dalla stessa Azza Filali nei confronti degli aggettivi e di ogni genere di ornamento linguistico nella già citata intervista del 2005: "Quand je corrige, c'est le plus souvent en enlevant [...] j'ai une aversion à l'égard des adjectifs."²¹⁰ La scrittura riduce così la distanza narratore-lettore, si fa conversazione e continua a riflettere sulle istanze narrative. Nel diciannovesimo capitolo Monsieur L... ricorda una vecchia storia che raccontavano a lui e al fratello Hichem quando erano piccoli nei giorni di pioggia, ma ad un certo punto si rende conto di aver dimenticato il finale. La sua memoria vacilla anche nel quarantaseiesimo capitolo quando, durante una seduta di psicanalisi, cerca invano di ricordare il finale di un sogno.²¹¹

I finali delle storie ricordate dai personaggi sono impossibili da ricostruire e ricalcano metonimicamente il senso di sospensione e d'incompiutezza dell'intero romanzo, nonché la concezione d'intreccio secondo Filali nel quale inizio e fine rappresentano dei momenti assolutamente secondari. Allo stesso modo, anche la conclusione di ogni singolo capitolo riflette tale incompiutezza attraverso *explicit* costituiti da domande senza risposta,²¹² da rapidi sommari²¹³ e dissolvenze create dal

²⁰⁸ Cfr. G. Macchia, M. Colesanti, E. Guaraldo, G. Marchi, G. Rubino, G. Violato, *La letteratura francese. Il Novecento*, Milano, BUR, 1995, pp. 660-686.

²⁰⁹ A. Filali, *Monsieur L...* cit., p. 31.

²¹⁰ C. Licari, *op. cit.*, p. 109.

²¹¹ "[...] Là, je crois bien m'être réveillé en sursaut et vaguement effrayé car je ne me souviens plus de la suite..." *Ibid.*, p. 117.

²¹² È il caso, per esempio, del ventitreesimo capitolo: "Ça te dirait de marcher jusqu'à la mer?" A. Filali, *Monsieur L...* cit., p. 55.

calar della notte sui personaggi.²¹⁴ Il romanzo diventa dunque un'opera aperta che chiede di essere completata dal lettore, avvicinandosi nuovamente agli stilemi dei *Nouveaux Romanciers*. La fine del romanzo poteva dunque essere soltanto una non-fine, una tessera prelevata a caso fra le sessantasei che compongono l'opera e che restituisce al lettore l'immagine di un Monsieur L... al mare, felice col fratello Hichem. Che sia questo il primo capitolo? Al lettore non sarà mai dato saperlo: l'attesa di un epilogo che possa gettare maggiore luce sulla misteriosa figura di Monsieur L... verrà inevitabilmente vanificata.

L'attesa percorre come un filo sottile l'ordito dell'intero romanzo. Sabiha ha atteso a lungo una gravidanza che non è mai arrivata; attendere è divenuta poi una condizione, una sorta di atteggiamento discreto che solo il marito ha colto ma che non è riuscito a decifrare: "Il y a en elle une attente de quelque chose... quelque chose qu'il n'y a peut-être pas dans notre vie, quelque chose qui dépasse les bons moments de tous les jours."²¹⁵ Anche Monsieur L..., benché confessi all'amico Béchir di non provare più da tempo il senso dell'attesa, aspetta che il tempo possa guarirlo dalle ferite della nostalgia e dalle perdite irreparabili: la giovinezza e la scomparsa delle persone amate. Il suo attendere è immobile, letargico, sostenuto da una continua ricerca d'armonia che lo porteranno a condurre una vita sempre più ritirata, assorbito dal passatempo dell'apicoltura e dalla scultura di statuette in legno.

Anche l'analisi dell'asse cronologico insiste sull'attesa di una qualche determinante rivelazione. Le numerose acronie, le frequenti analessi interne ed esterne,²¹⁶ la mancata precisione nella localizzazione temporale generano un passato

²¹³ Facciamo riferimento al quarantaquattresimo capitolo: "C'est ainsi que la «Aziza» vit partir à la même période sa fécondité, les comprimés nocturnes et les attentions de son époux. [...] Puis les filles se marièrent en série et Monsieur L... partit en France étudier le droit." *Ibid.*, pp. 108-109.

²¹⁴ Si pensi al sessantunesimo capitolo: "«Tu es merveilleuse» dit-il et la nuit noire les enveloppa comme un manteau." *Ibid.*, p. 164.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

²¹⁶ Siamo in presenza di un'analessi esterna quando "si rende necessaria l'introduzione di spiegazioni e chiarimenti che affondano le loro radici nel passato, a volte anche in un periodo di tempo anteriore a quello scoperto dal tempo stesso della storia". Si tratta invece di analessi interna quando il richiamo è interno al tempo della storia, "se non addirittura diretto a riprendere un evento del racconto già in

narrativo fuori dal tempo, senza ancoraggio preciso e suscitano l'attesa di un possibile avanzamento e di uno scioglimento della trama. Tuttavia l'attesa si rivelerà inutile: Monsieur L... scopre che il proprio orologio si è fermato e intuirà al contempo che in fondo non ha niente da attendere: "Quel sale temps! rien à attendre... Il pèse comme une malédiction."²¹⁷ I continui andirivieni tra diversi gradi di passato insistono sulle costanti tematiche del romanzo, quali la morte, i ricordi, la fugacità del tempo. Il loro eterno ritorno, anche nei frammenti di mimesi, rappresenta il tentativo messo in atto da Monsieur L... di esorcizzare il tempo angoscioso della morte e della corruzione per ricongiungersi finalmente col tempo sacro dell'origine. Attraverso le sedute di psicanalisi, dunque mettendo in scena ricordi, gioie e dolori, Monsieur L... giunge quasi ad impossessarsi del tempo. Diventa pertanto plausibile leggere nella filigrana di tale espediente narrativo il tentativo da parte di Azza Filali di recuperare qualche residuo di oralità tipico del racconto, genere al quale peraltro il romanzo molto somiglia, soprattutto da un punto di vista formale.

Per la sua frammentarietà compositiva, per la totale dislocazione cronologica e per l'assenza di un intreccio, è dunque possibile, fin dalla prima lettura, rimettere in discussione l'etichetta di romanzo, inteso in senso classico, attribuita a *Monsieur L....*. Questo romanzo in forma di racconti sfugge a qualsiasi definizione univoca. Esso appare un'opera in continua espansione. I sessantasei brevi capitoli sono preziose miniature che mettono in evidenza una struttura con le caratteristiche del respiro breve e che sa coniugare l'esemplarità fulminea e la crescita infinita, un sorta di affresco *in progress*. Facendo riferimento alla definizione di Giusi Baldissoni è possibile far luce su alcuni tratti fondamentali che contraddistinguono il romanzo dalla novella: "Il romanzo si può abbandonare distesamente a raccontare, mentre la novella deve ad ogni passo sintetizzare, tagliare il superfluo, chiedersi l'esito di ogni

precedenza descritto e lasciato in sospeso." Cfr. A. Bernardelli, *La narrazione*, Bari, Laterza, 2005, p. 76.

²¹⁷ A. Filali, *Monsieur L....* cit., p. 133.

minima scelta da effettuare in tanto minimo spazio.”²¹⁸ L’autonomia e la compiutezza dei singoli capitoli, il loro carattere asciutto e sintetico inducono pertanto ad accostare il testo più plausibilmente a una raccolta di racconti ove l’elemento aneddotico risulti ridotto al minimo. Azza Filali privilegia infatti la narrazione degli istanti di vita trascurandone la durata nel tempo e nello spazio. D’altronde l’essenziale della novella – come ricorda anche Godenne – non risiede nel costruire e nello sviluppare un intreccio, ma “dans la seule évocation de l’instant.”²¹⁹ La qualità dell’istante non si definisce in termini cronologici ma fisici: l’accento è posto sullo stato d’animo, sulle sensazioni, sui sentimenti e soprattutto su quei momenti decisivi che comportano inaspettate quanto repentine prese di coscienza nelle quali “s’éclaire brutalement le sens d’une vie.”²²⁰

2.2.5 Tra *noir* e fantastico: *Les vallées de lumière*

Nel 2001 Azza Filali pubblica *Les vallées de lumière*, un romanzo a metà tra il genere *noir* e il fantastico. Si tratta di un’opera corale che mette in scena un folto gruppo di personaggi in una non bene identificata città tunisina, battuta dallo scirocco e invasa dalle mosche.

Salah Abdennebi, un giornalista di trentotto anni, marito e buon padre di famiglia, senza nessun precedente penale, un giorno scompare facendo perdere le proprie tracce a seguito di un viaggio nella zona del Kef. Un giovane ispettore in carriera, Tarek Harbaoui, viene incaricato dal commissario Louhichi di occuparsi dell’inchiesta. L’indagine sullo scomparso si effettuerà attraverso interrogatori, ispezioni dei luoghi frequentati dall’uomo e ricerche di indizi. Lungo il cammino l’incontro con alcuni

²¹⁸ G. Baldissone, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992, p. 239.

²¹⁹ R. Godenne, *La nouvelle française*, Paris, Puf, 1974, p. 127.

²²⁰ J.-P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle* cit., p. 91.

personaggi, quali il conducente di autobus Lassaad, il professore in pensione nonché guida turistica Mehrez, la bella Inès della quale s'innamorerà, devierà in parte il percorso investigativo di Tarek, ma ciò nondimeno sarà capace di arricchire di senso l'interpretazione del misterioso caso Abdennebi.

Nell'intreccio non c'è nessun assassino, né alcun crimine efferato da scoprire, tuttavia la *suspense* dell'indagine è mantenuta viva fino alla fine. Il finale, in puro stile filaliano, rimane aperto: Tarek scopre che Salah vive sotto falsa identità nei pressi di Kélibia. Il proposito di riportare l'uomo dalla famiglia viene energicamente dissuaso dal commissario. La sua fuga, spiega Louhichi, ha nuociuto alla rispettabilità della famiglia, pertanto l'inchiesta deve essere insabbiata, dimenticata. Al caso Salah Abdennebi verrà trovata una soluzione posticcia e si preferirà considerare l'uomo definitivamente disperso: “Est-ce de votre faute – chiede retoricamente il commissario – si ce crétin de journaliste reste introuvable?”²²¹ L'ultimo capitolo ha come protagonista Lassaad il quale, ormai esausto per il lavoro e per il clima – “Saloperie de bus, saloperie de boulot, saloperie de climat!”²²² – si allontana alla guida del suo autobus meditando di licenziarsi. È lecito supporre che come Salah anch'egli abbia deciso di inventarsi una nuova vita, alla ricerca di un autentico e meritato *bonheur*.

Il romanzo ruota attorno al pregnante interrogativo esistenziale sulle possibilità dell'uomo di sfuggire ai ruoli consolidati dalla vita sociale e, in senso più ampio, al proprio destino. L'indagine poliziesca condotta da Tarek assume dunque a poco a poco i contorni di una *quête d'identité*²²³ e rimanda alla visione cosmica dell'interminabile partita a scacchi tra l'uomo e la società, tipica del *noir*.²²⁴ Sarà proprio durante una partita a scacchi col vecchio Idriss El Boukhari, colui col quale

²²¹ A. Filali, *Les vallées de lumière* cit., p. 163.

²²² *Ibid.*, p. 174.

²²³ Alcuni indizi ne sono la conferma. Nel ventesimo capitolo Mehrez fa notare a Tarek che ormai l'inchiesta è diventata “une affaire personnelle” (*Ibid.*, p. 94); più avanti nel testo, il proprietario del caffè sostiene di aver sempre pensato che quell'indagine fosse una “fumisterie” (*Ibid.*, p. 157).

²²⁴ Cfr. S. Giuffrida e R. Mazzoni, *Giallo: poliziesco, thriller, detective story*, Milano, Elemond, 1999, p. 78.

Salah pare esser stato visto l'ultima volta, che Tarek apprenderà a valutare la componente di mistero che soggiace a certe partenze:

Pourquoi ne pas admettre simplement qu'il s'en est allé. Il arrive parfois qu'un homme choisisse de tourner le dos et de partir. [...] Sans doute, accordez-vous trop d'importance aux faits, inspecteur, et pas assez au mystère, le mystère profond des départs!²²⁵

Le supposizioni di Idriss hanno un'evidente funzione prolettica: alla fine, infatti, non sarà possibile individuare le ragioni della dipartita di Salah e sulla sua vicenda calerà il mistero. Più tardi anche il fratello di Salah, Abbès, farà intendere che tale partenza può essere motivata da un desiderio di ricerca: "Mais Salah n'a pas disparu, inspecteur, il est juste parti... ici il n'a pas trouvé ce qu'il cherchait."²²⁶

L'attesa si tinge di mistero nei primi tre capitoli i quali, in un'ampia sequenza analettica, mettono in scena gli ultimi giorni di Salah prima che venga inghiottito dall'ignoto. L'incontro con Hayet, la cameriera che lavora presso la locanda *Chat muet*, dà inizio ad un proliferare di dettagli perturbanti, i segni del fantastico, le tracce possibili di una realtà altra. Sarà lei, con tono sibillino, a delineare i contorni di uno spazio dominato dall'enigma e dall'imprevedibilità: "personne ne revient par ici";²²⁷ "On a l'impression que quelque chose va arriver."²²⁸ Salah noterà in Hayet una luce che ne orla il profilo e la straordinaria somiglianza²²⁹ con l'immagine di un quadro della locanda che ritrae la figlia dell'ex proprietaria, morta da alcuni anni. I testi fantastici – conferma Ceserani²³⁰ – aggrediscono l'unità della soggettività proponendo il tema del doppio, dello sdoppiamento e del sosia, spesso mutuati

²²⁵ A. Filali, *Les vallées de lumière* cit., p. 93.

²²⁶ *Ibid.*, p. 121.

²²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²²⁹ Freud nel suo celebre saggio sul perturbante chiama "il perpetuo ritorno dell'uguale" la ripetizione degli stessi tratti del volto, degli stessi caratteri, degli stessi destini, delle stesse imprese delittuose, e perfino degli stessi nomi attraverso più generazioni che si susseguono. Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1984, pp. 42-43.

²³⁰ Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 90.

attraverso il motivo del ritratto, enigmatico emblema delle molte rifrazioni dell'immagine umana.

Anche l'incedere della ragazza, leggero e impercettibile come quello di un fantasma, persuade Salah di esser davanti ad una creatura ultraterrena, soprattutto quando, attirato da strani rumori, la scoprirà rinchiusa in una stanza, nonostante l'oste ne avesse precedentemente comunicato la partenza. La scoperta della tomba di Hayet, il cui epitaffio ne attesta la morte, avvenuta un anno prima, completa il quadro di mistero e ambiguità e induce il protagonista, nonché il lettore, ad esitare davanti ai fatti, ad attendere ulteriori elementi per valutare se si tratti di realtà o illusione. Il fantastico secondo Todorov ha infatti la fuggevole durata dell'esitazione, "hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la 'réalité', telle qu'elle existe pour l'opinion commune."²³¹ Il dubbio sull'entità di certe visioni inquietanti non verrà mai fugato, poiché ciò che conta è l'inesplicabilità, la mancanza di soluzioni. Lazzarin, citando Lugnani, sostiene in proposito che nel racconto fantastico a contare sia "il dubbio gnoseologico connesso appunto alla non soluzione del racconto, alla sua chiusura perfettamente imperfetta."²³² D'altra parte, secondo quanto suggerisce Calvino, se il lettore vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso, deve credere a ciò che legge, accettare di essere còlto da un'emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore o d'angoscia) e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta.²³³

Accanto a una tematica (la follia, le strane coincidenze, la morte, il presunto ritorno dei morti) e ad una retorica stilistica riconducibili alla sfera del fantastico, il romanzo mostra anche una topica ricorrente costituita da luoghi comuni che preparano o annunciano l'apparizione del soprannaturale. Il teatro dei fatti inquietanti presenta un carattere orrifico e sinistro e viene tracciato attingendo ai *cliché* descrittivi tipici del genere. Ecco alcuni passi significativi:

²³¹ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 46.

²³² S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000, p. 13.

²³³ Cfr. I. Calvino, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 260-262.

C'est à cause de la montagne, elle arrête les bruits du village; quand vient la nuit, elle devient si noire que les gens baissent le ton. [...] Elle est très puissante, vous savez ?²³⁴

C'est un vent de nord-est qui nous vient de la montagne. Il arrive chargé de gémissements. C'est le genre de vent qui rend fou.²³⁵

Il suffit de prêter l'oreille pour les entendre... les gémissements de ceux qui ont souffert et qui sont morts...²³⁶

Un bruit de pleurs ! quelqu'un doit errer dans la montagne ce soir, quelqu'un qui s'est perdu.²³⁷

Rientra inoltre fra gli stilemi del genere il ricorso a un sistema semantico che insiste sulla contrapposizione luce/ombra. L'arrivo di Salah al Kef avviene di notte: "la nuit arriva brutale" (p. 5), "La nuit était sans étoiles, une nuit chavirée par le vent" (p. 9). La locanda in cui soggiorna ha un'insegna sulla porta "mal éclairée" (p. 6); all'interno il salone è immerso "dans la pénombre" (p. 8) e la camera è "belle avec juste ce qu'il fallait d'ombre pour protéger ses encoignures" (p. 12). Il riferimento all'oscurità si rileva anche nell'analessi di Idriss,²³⁸ nel secondo capitolo, quando rievoca il suo arrivo nel villaggio avvenuto una sera d'inverno di alcuni anni fa: "C'était une nuit de grand vent" (p. 21). Tutto ciò che invece ha a che fare con la luce si polarizza attorno alla figura di Hayet Bhar, affascinante fanciulla dalla incerta identità. Il suo sguardo emana una "forte lumière" (p. 12), le sue mani sono "ourlées de lumière" (p. 15).

Da un punto di vista formale ne *Les Vallées de lumière* si rilevano altre procedure peculiari del genere fantastico, come il racconto metadiegetico e la *mise en abyme*. È

²³⁴ A. Filali, *Les vallées de lumière* cit., p. 12.

²³⁵ *Ibid.*, p. 20.

²³⁶ *Ibid.*, p. 21.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ È significativo notare che la trama è ricca di rimandi quasi speculari. La vicenda di Idriss, per esempio, echeggia per molti dettagli quella di Salah e ne costituisce un'anticipazione: entrambi sono giunti al paese in una notte battuta da un forte vento, a seguito di un guasto alla macchina, e da quel momento non sono più ripartiti.

un evidente caso di metadiegesi il racconto del giornalista Lazahr all'ispettore Tarek concernente "des choses un peu étranges"²³⁹ riferitegli in passato da Salah. Nel primo capitolo siamo invece davanti a un'ampia *mise en abyme*, ove si accenna ai contenuti del libro scritto da Salah, i quali, per un bizzarro gioco di specchi, sono identici a quelli di cui tratta *Les Vallées de lumière*:

Ce sont des histoires, toutes sortes d'histoires avec des gens dedans.²⁴⁰

Les demeures du vent... Ce titre convient à l'endroit où nous sommes ce soir.²⁴¹

Il n'y a jamais de fins dans les histoires que j'écris. Les fins m'ont toujours profondément ennuyé.²⁴²

Ce livre raconte l'histoire d'une enquête. Un homme a disparu, un policier part à sa recherche. [...] Eh bien, en chemin, notre policier va tomber amoureux.²⁴³

È curioso in proposito notare come siano scivolte nei discorsi del giornalista alcune riflessioni metatestuali dell'autrice circa l'avversione per i finali delle storie che scrive, come l'appena citata affermazione: "Les fins m'ont toujours profondément ennuyé."²⁴⁴ La predilezione di Azza Filali per l'incompletezza di una struttura narrativa che punta a sfumare, se non ad eliminare, l'inizio e la fine di un racconto o di un romanzo viene ribadita poco più avanti, sempre nel primo capitolo – "Je me demande s'il peut y avoir une histoire avec juste un milieu, un très long milieu, aussi long qu'une vie entière"²⁴⁵ – e richiama alla memoria del lettore il precedente romanzo *Monsieur L...*, ove la scrittrice ha realizzato con successo l'operazione di espunzione di *incipit* e *explicit*.

²³⁹ A. Filali, *Les vallées de lumière* cit., p. 48.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁵ *Ibid.*

L'intrusione del fantastico nella trama razionale di questa *detective story* rafforza l'idea di evasione e di ricerca di un *ailleurs* vagheggiate, per motivi diversi, dai vari personaggi del romanzo. Esso rappresenta una possibile via di fuga e, come sostiene ancora Lazzarin citando Roger Caillois, "appare come una rottura della coerenza universale. Il prodigio diventa un'aggressione proibita, minacciosa, che infrange la stabilità di un mondo le cui leggi, fino ad allora, apparivano rigorose e immutabili."²⁴⁶ Molti sono infatti i personaggi, sia di primo piano che secondari, che ad un certo punto della loro vita hanno scelto di partire senza far più ritorno. Pensiamo a Madame Boldino, l'ex proprietaria della locanda *Chat Muet*, la quale – racconta Hayet – pare che una sera d'aprile abbia caricato i mobili su un camion e si sia diretta verso Tunisi per imbarcarsi. La partenza di Salah si presenta in tutto e per tutto identica a quella di Idriss: una sera la loro macchina si guasta nei pressi di Nebr e decidono di non far più ritorno a casa. Nel trentacinquesimo capitolo scopriamo dalle parole di Lassaad che Inès ha lasciato la città, forse per raggiungere il padre in Francia. Infine Lassaad chiude il romanzo con il proposito di cambiar vita ed andarsene altrove, illuso di aspettative migliori.

L'attesa si declina a livello strutturale attraverso l'uso della *suspense* in presenza di elementi soprannaturali e inquietanti. Inoltre essa è alimentata dall'indugio nelle pause digressive nelle quali il narratore onnisciente²⁴⁷ passa di volta in volta la parola a un personaggio diverso. A livello metaforico l'attesa è suggerita dalla presenza delle mosche. Nel trentaseiesimo capitolo il commissario Louhichi accenna a tali insetti la cui vita è paragonabile a quella dell'uomo: "Elles <les mouches> ruminent

²⁴⁶ S. Lazzarin, *op. cit.*, p. 10.

²⁴⁷ Vale la pena far presente che il narratore onnisciente di questo romanzo può essere definito di tipo "intrusivo", poiché talvolta commenta con la propria voce la situazione e gli eventi narrati. Cfr. G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 88.

Citiamo come esempio d'intrusione narrativa il commento sulla cena consumata da Salah alla locanda *Chat muet*: "La viande était effectivement bonne. Salah eut une pensée pour le four qui, la veille, avait abrité ses chaussures, puis il entreprit de découper le morceau de viande placé dans son assiette." A. Filali, *Les vallées de lumière* cit., p. 24. Oppure: "Cette main! Mais oui, il la connaissait, cette main pareille à de l'albâtre et la nuque que les cheveux courts dégageaient. [...] Était-ce l'étrange jeune fille de la veille?" *Ibid.*, p. 25.

sans arrêt comme si un mal secret les rongerait de l'intérieur! Elle sont là debout, pattes tendues, à attendre... attendre quoi je vous demande ? [...] Ces bestioles sont devenues presque humaines.”²⁴⁸ Ma già il vecchio Idriss, nel terzo capitolo, aveva paragonato la gente alle prese con le meschinità del quotidiano a dei grossi e cupi insetti: “Moi, je les vois, tous les vendredis au marché, fouinant dans le bazar aux objets, ou revenant d'une vague querelle... Ils ont le visage éteint, leurs yeux vous fixent sans vous voir et quand ils marchent, jambes raides, ventre protubérant, ils ressemblent à de gros insectes moroses.”²⁴⁹

L'inquieta attesa delle mosche sembra essere un riflesso allegorico delle molteplici attese che segnano la vita dei personaggi de *Les Vallées de lumière*: l'attesa del ritorno del marito da parte di Madame Abdennebi, l'attesa di Lassaad di un amore e un futuro gratificanti,²⁵⁰ l'arrendevole attesa di notizie del marito da parte di Madame Othman. Fra tutte spicca l'attesa malinconica di Tarek – “comme un malaise qui ne se dissipe qu'à la nuit tombée”²⁵¹ – che per lui è divenuta ormai una seconda natura.

Vale la pena ricordare che le mosche sono considerate insetti fortemente simbolici, che appartengono tanto all'ambito della mitologia classica quanto all'ambito della mitologia cristiana.²⁵² All'interno del romanzo sono una presenza appena percettibile, tuttavia costante e incombente, che compare in ben undici dei trentanove capitoli. Nel cuore di un'estate soffocante, le mosche premono dall'esterno nel paesaggio tunisino, sulle cose e sulle persone, e dominano con tutto il loro potenziale simbolico. Nella mitologia cristiana la mosca è associata a Belzebù, il più importante e il più molesto

²⁴⁸ A. Filali, *Les vallées de lumière* cit., p. 160.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁵⁰ “Peut-être que le bon Dieu a d'autres projets pour moi et qu'une Greta m'attend quelque part avec des bras comme ça, et dans son sac à main rien que des Deutsche Marks !”, *ibid.*, p. 129.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

²⁵² In Isaia (7,18) sciame di mosche annunciano la sventura: “Jahwèh fischierà alle mosche che sono alle estremità dei canali del Nilo in Egitto”. Le mosche sono simboli per eccellenza delle figure diaboliche e delle schiere di demoni che affliggevano S. Macario eremita nel deserto, cfr. H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991, p. 310. Nella Bibbia, Secondo Libro dei Re, viene citato Baal-Zebub, letteralmente “signore delle mosche”, antica divinità siriana a capo di sciame di mosche, responsabili della distruzione e della putrefazione.

dei demoni, spesso definito come vero e proprio Signore delle mosche.²⁵³ Uno degli esempi letterari più celebri in cui ricorre simbolicamente la figura della mosca è la pièce *Les mouches* (1943) di Sartre. Nel testo in questione Giove stesso è chiamato in causa come Signore delle mosche e l'insetto, suo messaggero, non è più soltanto semplice espressione del mondo delle tenebre, ma diventa simbolo del rimorso che paralizza la libertà dell'uomo.

I rimorsi e i rimpianti repressi sono forse i motivi che hanno paralizzato anche i personaggi di questo romanzo in un'inutile assurda attesa di qualcuno o di qualcosa, alla mercé di forze indistinte, di sentimenti fluttuanti, lacerati tra desiderio di fuga e radicamento. Attraverso le parole di Mehrez s'intuiscono tuttavia le possibilità di una salvezza: "Nous avons tous nos vallées de lumière, et tant pis si le bonheur est bref."²⁵⁴ La ricerca di una luce, di una felicità, seppur fugaci, sembra poter legittimare l'erranza e la fuga da un destino segnato dall'opprimente *routine*.

Come nel più classico dei gialli di Simenon, nei cui romanzi il lettore avverte di superare i limiti connaturati al genere poliziesco,²⁵⁵ i personaggi e il lettore loro complice finiscono per trovarsi davanti a un orizzonte più vasto di quello immaginato per penetrare in un mondo misterioso: un mistero diverso, quello della vita e dell'animo umani.

²⁵³ G. Ronchetti, *Dizionario illustrato dei simboli*, Milano, Hoepli, 1922, p. 661.

²⁵⁴ A. Filali, *Les vallées de lumière* cit., p. 166.

²⁵⁵ Cfr. A. Del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962, p. 245.

L'attente n'attend rien.

M. Blanchot, *L'attente, l'oubli*.

2.3 Tanta attesa per nulla: *Propos changeants sur l'amour* (2003)

2.3.1 L'attesa: una tentazione postmoderna

Nel '900 molte pagine di grande letteratura sono state scritte sull'attesa, un tema che ha interessato e affascinato intellettuali e scrittori d'ogni latitudine.

Vari racconti e romanzi di Dino Buzzati sono costruiti intorno al motivo della vita come attesa. Nel *Deserto dei Tartari* (1940) il protagonista Giovanni Drogo, tenente destinato a Forte Bastiani, ai limiti del deserto, viene contaminato da quel senso eroico di avidità di gloria che pare pietrificare in un'attesa perenne soldati e ufficiali. Tutti aspettano i nemici Tartari che verranno da Nord. Col passare degli anni Drogo si accorge del tempo che scandisce inesorabilmente la vita, finché la speranza e l'attesa rinnovate ad ogni salire d'ombre dalle pianure verranno stroncate dalla morte.

L'attesa pervade interamente i tre atti del *Malentendu* (1943), la più cupa e disperata tragedia di Camus. Marthe e la madre sono figure di doppio dello stesso personaggio: il ribelle esistenziale che esprime il proprio rifiuto delle leggi della convivenza civile attraverso una serie di omicidi che si ostina a commettere in nome di un desiderio ossessivo: raggiungere l'altrove, "ce pays où le soleil tue les

questions.”²⁵⁶ L’attesa di potersi procurare, uccidendo e derubando i clienti della loro locanda, i mezzi finanziari per evadere in un paese ove il sole divorì tutto, fino al senso di colpa, si rivelerà vana. Il miraggio della libertà svanisce irrimediabilmente e sfocia in tragedia: l’implacabile logica del crimine, alla quale si sono votate le due donne per l’assenza di una felicità che fino all’ultimo sperano di poter conquistare, travolge Jan, il figliol prodigo partito dal villaggio per far fortuna e rientrato dopo tanti anni. Anche l’attesa di Jan di potersi ricongiungere alla propria famiglia, ritrovando la propria identità dopo l’esilio e l’oblio, risulterà una mera illusione.

In *Nessuno scrive al colonnello* (1961) di Gabriel Garcia Marquez l’attesa, come un’accanita ossessione, permea l’intera opera. Il romanzo mette in scena un vecchio colonnello, reduce nel villaggio fluviale di Macondo, il quale ogni venerdì, per quindici anni, si recherà al pontile ad aspettare la lancia della posta che dovrebbe recapitargli la pensione promessa per una ormai dimenticata guerra civile alla quale ha partecipato. Ma mai niente in realtà arriva. Il protagonista e la moglie lungo l’intera trama oscillano così tra una fatalistica passività e l’ansia di riscatto da una vita insidiata ormai dalla fame e dalla miseria. La stessa attesa di una possibilità di rivincita dalla marginalità e di rinascita ad una nuova vita sociale percorre sottilmente *Cent’anni di solitudine* (1967), forse il capolavoro dello scrittore colombiano che nel 1982 gli valse l’assegnazione del Nobel.

I romanzi di Marguerite Duras fanno dell’attesa un’efficace scelta tematica per analizzare le dinamiche del desiderio, della speranza e dell’illusione. Nell’*Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962), il protagonista, aspetta per giorni che M. Arc si rechi al suo *chalet* per costruirgli una terrazza. L’attesa riduce allo stremo il vecchio Andesmas, il quale, complice una soffocante estate mediterranea, piomba inevitabilmente in uno stato di derisoria pigrizia contro la quale non opporrà nessun gesto, nessuna reazione. Tuttavia attendere richiede uno sforzo, una tensione emotiva che consuma il corpo e la mente. M. Andesmas giungerà infatti ad affermare “Sans

²⁵⁶ A. Camus, *Le malentendu*, Paris, Folio, 1997, p. 164.

doute, va-t-il me falloir plusieurs jours pour me remettre des fatigues d'une telle attente."²⁵⁷ Anche quando la noia sembra sollevare nell'uomo l'istinto di una qualche rivolta, la speranza che il futuro abbia in serbo una possibilità d'evasione dalla *routine* lo rinsalda in una fiduciosa attesa.

La sintesi di tutte le attese è rappresentata da quella cosmica e imperscrutabile di Vladimir e Estragon, i due protagonisti della tragicommedia di Samuel Beckett *En attendant Godot* (1952), capolavoro del teatro dell'assurdo. La grandiosità della *pièce* risiede nell'astrattezza dell'attendere. Fiumi d'inchiostro sono stati versati dalla critica per interpretare l'attesa del misterioso Godot nel corso dei due atti: attesa di Dio, della morte, della fortuna, dell'incontro col destino. Ogni soluzione è possibile. Tuttavia l'attesa verrà puntualmente vanificata lasciando il finale inesorabilmente aperto.

Volgendo lo sguardo verso il mondo francofono, rileviamo che uno dei massimi esponenti del teatro quebecchese, Michel Marc Bouchard, ha fatto dell'attesa l'oggetto delle sue riflessioni drammaturgiche. *Les Muses orphelines* (1989) è una tragicommedia fortemente intrisa di elementi psicanalitici che indaga a fondo il legame con la figura materna, fino ai suoi risvolti edipici, offrendo così una lettura sottilmente freudiana dei miti classici. La trama ruota attorno a tre sorelle e un fratello, "orfani" di madre da vent'anni. In realtà la madre non è deceduta, come la sorella maggiore Catherine ha voluto far credere alla sorella minore Isabelle, ma ha semplicemente lasciato i suoi figli per fuggire in Spagna con l'amante. Ogni personaggio viene mostrato alle prese con il proprio personale tentativo di elaborare il lutto/abbandono materno: Isabelle nell'attesa di una rassegnazione e di un'occasione per costruirsi una nuova famiglia con un futuro più sereno, gli altri nella lacerante attesa del ritorno della madre.²⁵⁸ Ma solo Isabelle, considerata la ritardata della

²⁵⁷ M. Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris, Gallimard, 1962, p. 64.

²⁵⁸ Martine si è buttata nella carriera militare in Germania; Luc, omosessuale represso, ha tentato di sublimare l'abbandono sia "par le fantasme du travesti", sia tramite la stesura di un libro incompiuto intitolato *Correspondance d'une reine d'Espagne à son fils*, sorta di raccolta immaginaria delle lettere che la madre gli avrebbe inviato nel corso degli anni.

famiglia, riuscirà a liberarsi dalla fitta rete di bugie e di fantasmi che pesano sulla casa, incarnando alla fine il personaggio della madre e inscenandone il ritorno, per tentare di affrancarsi finalmente dalla menzogna e dalle nevrosi. Luc e le sorelle, prigionieri dell'illusione, preferiranno colmare i propri vuoti affettivi attraverso barocchi giochi delle parti e continui tuffi nel passato nella schizofrenica attesa della madre. La *pièce* propone l'interrogativo, senza censure ed anche senza nette risposte, sulla più grande fatalità dell'esistenza umana: la famiglia, la genesi. L'attesa dei quattro fratelli orfani è anche l'attesa dell'intero popolo quebecchese che, come lo stesso Bouchard afferma, abbandonato dalla madrepatria, sogna di poter rivedere un giorno il ritorno dei padri dalla Francia.

Nell'ambito della letteratura maghrebina ci pare pertinente menzionare la giovane scrittrice algerina Nina Bouraoui. Ne *La Voyeuse interdite* (1991), il suo romanzo d'esordio, Fikria, una ragazza algerina, consuma la sua giovinezza dietro una finestra a spiare quella vita che palpita in strada, a lei negata da una famiglia ciecamente legata ai tabù della cultura musulmana. Fikria, reclusa in una casa d'Algeri in cui regna la meschinità e l'indifferenza, vegeta in una piatta monotonia che cerca di sconfiggere aspettando, al di là del vetro, qualche evento col quale poter inventarsi una storia: "J'attends l'événement, le sang, la mort d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi, je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais!"²⁵⁹ L'universo asfissiante popolato da famigliari simili a bestie, sia nella fisionomia che nel carattere, è infestato dallo spettro della morte; il dialogo e l'esternazione di ogni sentimento sono rigorosamente proscritti. L'attesa da parte della protagonista di qualsiasi gesto d'attenzione nei propri confronti verrà pertanto vanificata: "J'attendais un mot. Un reproche. Infime, mais un reproche! Rien ne vint."²⁶⁰ Vinta dalla rassegnazione, dalla passività e dalla paura, la sua esistenza si consuma nell'attesa di un matrimonio combinato che muterà solo le pareti di un'identica prigione: "une autre

²⁵⁹ N. Bouraoui, *La voyeuse interdite*, Paris, Folio, 1991, p. 16.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

ennui dans une autre maison avec d'autres fenêtres pour regarder les arbres, la rue, les hommes, le monde.”²⁶¹

Sulla scorta delle riflessioni proposte da Remo Ceserani nel suo saggio *Raccontare il postmoderno* e delle strategie retoriche da lui individuate nella scrittura moderna e postmoderna, la vanità dell'attesa può essere considerata a giusto titolo una tematica postmoderna. Il tema dell'attesa inutile corrode a livello strutturale le pareti della narrazione tradizionale, contribuendo a sfumare il senso della fine e a lasciare in sospeso ogni epilogo definitivo. L'attendere schiaccia la temporalità in un eterno presente che non concede progressioni, ma ciclici ritorni di passato e incursioni proiettive in un futuro spesso illusorio.

Anche l'attesa della quale scrive Azza Filali rientra nella definizione illustrata da Ceserani. Si possono definire postmoderni, sempre secondo la griglia interpretativa tracciata nel saggio appena citato, la *petite histoire* rispetto alla *grande histoire*, la forma aperta e l'antiforma rispetto alla forma chiusa e definita.²⁶² L'attendere invano qualcuno o qualcosa veicola nella struttura testuale un'apertura, elimina i confini netti, rifiuta il senso della trama lineare tipico di tanta letteratura tradizionale o di consumo. Diventano emblematici della postmodernità anche la rappresentazione dell'animo umano, l'esplorazione dei temi della ricerca, del vuoto e del silenzio, l'accettazione di un mondo in cui il disordine eccede e sfida ogni ricomposizione.

Alla luce di tali osservazioni, le opere di Azza Filali s'inscrivono a pieno titolo nel filone del cosiddetto postmodernismo. Fra queste, *Propos changeants sur l'amour* è senz'altro la più rappresentativa per l'intento di rintracciare, all'interno delle variazioni sul tema dell'amore, i meccanismi del desiderio e di ricerca di felicità che si radicano nell'animo umano.

I sedici racconti che compongono *Propos changeants sur l'amour* seducono per lo stile asciutto, misurato e al contempo lirico che, come avevamo già evidenziato nelle precedenti opere, caratterizza la scrittura di Azza Filali. L'attesa può essere vista

²⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

²⁶² Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 127.

come il filo rosso che accomuna in maniera più o meno esplicita i testi della raccolta, sia a livello tematico che strutturale.

Ne *L'ananas en tranches* lo sguardo della scrittrice si spinge fino alla sfera dell'intimità, laddove una coppia s'interroga su *envie* e *désir* che gli anni e l'abitudine fanno assopire. L'accurata spiegazione di Faïza fa luce sul drammatico e assurdo disagio che sta vivendo con queste parole:

Un jour, le désir s'en va comme un larbin, par la porte de service, pour ne pas déranger [...]. En chemin, il meurt, anonyme et muet. Cette mort-là, on se la cache, on ne l'avoue qu'à demi-mots, à demi-cœur... de se l'avouer on meurt un peu et on se met à éviter les miroirs.²⁶³

Tuttavia lo sguardo della donna, magnetico fin dalla fanciullezza, conserva ancora la straordinaria luce della ribellione e dell'attesa: “une lumière pour chercher, par delà des nuages qui disent toujours la même chose, l'éclaircie rebelle du soleil qui revient.”²⁶⁴ Ma a niente varrà per sfuggire all'opprimente *routine*, ove, come sostiene l'uomo, l'unico rimedio per ogni disagio è offerto dalla cura di un medico. La storia inizia in *medias res* con una domanda che cala il lettore in una situazione di crisi – “Pourquoi tu ne veux plus?”²⁶⁵ – e si conclude repentinamente con un frammento di conversazione che riporta ciclicamente l'attenzione al rapporto di coppia. La vicenda è interamente raccontata da un narratore onnisciente che pare spiare dal buco della serratura il privato più intimo della coppia. Talvolta il lettore ha quasi la sensazione che tale serratura si allarghi e permetta una percezione più ampia. Ecco allora delinearsi una sorta di *voyeurismo* che cerca di cogliere fino al dettaglio più minuto lo spazio della camera e ciò che vi accade:

²⁶³ A. Filali, *L'ananas en tranches*, in *Propos changeants sur l'amour* cit., p. 68.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 69.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

Il se poste devant le miroir, lisse soigneusement sa mèche de devant [...].²⁶⁶

Faïza a baissé la tête vers l'oreiller, ses cheveux défaits la recouvrent tout entière. Elle se triture les doigts, les étire, les fait craquer l'un après l'autre.²⁶⁷

Faïza baisse la tête, le coussin est fleuri. De grosses fleurs jaune-or coulent sur le grège d'un vieux lin.²⁶⁸

Ne *L'étreinte* l'attesa in un aeroporto scandisce il tempo della separazione di una coppia che ha attirato su di sé lo sguardo riprovatore della gente intorno per la giovane età dell'uomo rispetto alla compagna. Sullo sfondo tre emigranti locali sono in attesa del volo che permetterà loro di raggiungere Marsiglia, una città in grado di garantirgli l'auspicato quanto illusorio riscatto socio-economico, al prezzo di qualunque sradicamento e assimilazione. Si legga in filigrana nel passo che segue l'acuta denuncia di Azza Filali in proposito:

Leurs yeux sont vides, voilà vingt ans qu'ils sont manoeuvres à Marseille. Ils sont chez eux là-bas, chez eux ici, chez eux nulle part. Dans la salle, ils attendent entre deux portes, entre deux vies, couvés par les panneaux publicitaires qui débitent leur Eden imbécile de machines à laver et de parfum de luxe... Les mêmes ici, là-bas, n'importe où...²⁶⁹

Da un punto di vista narratologico, siamo in presenza di un narratore eterodiegetico²⁷⁰ di terza persona, che non fa dunque parte delle situazioni raccontate, delle quali è tuttavia un attento osservatore. Attraverso il suo sguardo percepiamo lo spazio che circonda i protagonisti della vicenda – il bar dell'aeroporto, la *hall* e la sala d'imbarco – con un'accurata attenzione ai dettagli, fino alle minime puntualizzazioni: “Tout

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 66.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ A. Filali, *L'étreinte*, in *Propos changeants sur l'amour* cit., p. 119.

²⁷⁰ Cfr. G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit, p. 87.

autour, les murs sont tartinés de lambris turquoise, partout, sauf dans les chiottes. Au bar, dans des panneaux sur pied, une sirène aux yeux glauques se déhanche sur fond de Méditerranée turquoise.”²⁷¹ Le inquadrature diventano talvolta molto ravvicinate, al punto da mettere a fuoco i dettagli del volto della donna – “il pleut des rides sur le visage”²⁷² – o cogliere frammenti di conversazione di altri passeggeri, i pregiudizi tipici del turista occidentale,²⁷³ i commenti beffardi degli astanti nei confronti della coppia.²⁷⁴ La distanza fra il narratore e i personaggi, siano essi di primo o di secondo piano, viene magistralmente suggerita dai discorsi che riesce a riferirne: ora conversazioni integrali, ora solo qualche parola qua e là, ora solo la muta mimica osservata da lontano.²⁷⁵

Il racconto *Amour, impair et passe* ruota attorno all’incontro casuale e dai contorni surreali tra una donna alla guida della propria auto e un uomo in piedi a un semaforo in misteriosa attesa. Da quel momento la protagonista, la cui vita era stata fino ad allora “hachée menue [...] pauvre en calorie mais très digeste”,²⁷⁶ seguirà più volte l’uomo al casinò nelle sue sfide al gioco del poker, il miglior modo per rendere omaggio a uno sconosciuto che egli rispetta: “le hasard”.²⁷⁷ Dopo un’ellissi temporale, evidenziata tipograficamente da uno spazio bianco sul quale s’infrangono gli interrogativi del lettore circa la soluzione di una storia regolata dalle leggi della casualità, segue un succinto sommario. In poche righe il lettore apprende che molto tempo dopo verranno a mancare le condizioni che avevano favorito il loro incontro. Infatti, al posto del semaforo sotto il quale l’uomo era solito attendere, sarà costruito

²⁷¹ A. Filali, *L’étreinte* cit., p. 117.

²⁷² *Ibid.*, p. 118.

²⁷³ “C’est vrai qu’ils sont bon marché, mais côté standing leurs quatre étoiles en valent deux chez nous ! Et qu’ils sont collants ! L’autre jour, aux souks, un petit brun m’a suivie toute la matinée, j’ai failli appeler les flics...”, *ibid.*, p. 121.

²⁷⁴ “C’est un comble ! Elles les prennent au berceau maintenant ! Encore une qui doit se requinquer aux ormones... en tout cas, elle n’est pas regardante sur la marchandise ! Vous avez vu ce polo minable ? et le cabas, vous avez vu le cabas ? encore un gosse qui se vend au plus offrant !” *Ibid.*, p. 122.

²⁷⁵ “La femme parle sans bruit, ses lèvres dessinent des « O », des « A », on devine un « Oui » puis, la femme sourit.” *Ibid.*, p. 119.

²⁷⁶ A. Filali, *Amour impair et passe*, in *Propos changeants sur l’amour* cit., p. 137.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 141.

un ponte per agevolare la viabilità. Ognuno deciderà di prendere strade diverse: lui partirà per lavorare in un casinò di Maiorca, lei non lo seguirà. Nessuno dei due, dunque, avrebbe più aspettato l'altro; pertanto quell'ardore che Azza Filali ha modo di definire nel *Post-scriptum* come la “mystérieuse alchimie de deux attentes”²⁷⁸ d'un tratto scompare. Anche il narratore di questa storia è di tipo eterodiegetico e narra l'intera vicenda (escluso il sommario finale) al presente, come se ripercorresse con una cinepresa,²⁷⁹ fotogramma dopo fotogramma, i momenti più significativi del misterioso incontro. La prospettiva nella quale gli eventi vengono presentati è inequivocabilmente quella della donna. Ecco alcuni esempi in proposito:

Au feu rouge, elle l'aperçoit debout, vêtu de noir.²⁸⁰

De loin, elle ne voit pas ses yeux... bruns, sans doute.²⁸¹

Quand elle a fini sa journée, c'est comme si elle n'avait pas vécu.²⁸²

Elle n'a jamais changé de trajet, elle prend le chemin le plus court, ça lui fait des économies de temps, d'essence, de vie.²⁸³

La restrizione percettiva che viene così messa in atto contribuisce a creare la *suspense* nella trama e rende i contorni del giocatore di poker ancor più sfumati ed enigmatici.

Duo mette in scena la crisi di comunicazione in una coppia: “Il parle, elle se tait, c'est la règle.”²⁸⁴ Solo dopo molti anni di *ménage* la donna è riuscita a capire che le radici della collera del compagno affondano in un passato lontano fatto di meschinità, futili litigi e rancori mai del tutto sopiti, ed ha così imparato a trincerarsi dietro una cortina di silenzio. Il disagio dell'uomo viene approfondito attraverso uno squarcio

²⁷⁸ A. Filali, *Post-scriptum*, in *Propos changeants sur l'amour* cit., p. 147.

²⁷⁹ “Il se tient debout, à l'angle d'une rue passante; elle freine au feu. Voilà une heure qu'elle tourne en rond dans ce quartier.” A. Filali, *Amour, impair et passe* cit, p. 136.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, p. 137.

²⁸³ *Ibid.*, p. 138

²⁸⁴ A. Filali, *Duo*, in *Propos changeants sur l'amour* cit., p. 112.

analettico che ripercorre alcuni momenti della sua solitudine giovanile, quando il suo bisogno d'affetto veniva costantemente disatteso:

Lui était là, tapi dans l'ombre, petit garçon dans une histoire de vieux.
Il avait un visage clair et deux yeux qui attendaient, immenses tels
deux lacs de montagne. Debout dans l'ombre, il les attendait. Eux
n'avaient rien à lui donner. Rien sauf leurs colères, celles de toute une
vie.²⁸⁵

Il sospetto che l'uomo sempre insoddisfatto al suo fianco sia solo “un figurant”²⁸⁶ la induce ad aspettare che un giorno possa gettare finalmente la maschera e che alzi il sipario sulla sua vera personalità. Solo nel momento in cui verrà colta da un incontenibile riso riuscirà a spezzare il silenzio che l'opprime e ad accorgersi, in un provvidenziale momento epifanico, che l'attesa spasmodica le aveva impedito di ridere, di rompere il silenzio. Il racconto si chiude ciclicamente su un'immagine che, tradendo ogni aspettativa del lettore circa un possibile ribaltamento della situazione, ribadisce invece l'incomunicabilità iniziale. Il narratore eterodiegetico di *Duo* mostra la sua onniscienza riferendo atteggiamenti e moti d'animo di entrambi i protagonisti, giungendo, attraverso l'uso di analessi complete,²⁸⁷ ad esplorare il passato del protagonista per rintracciarne le cause del suo malessere.

Nelle storie di Azza Filali l'attenzione non va alle dinamiche dell'intreccio, ma si concentra sull'approfondimento di alcuni momenti forti che hanno nell'amore, nel desiderio e nelle loro molteplici sfumature la loro centralità, quasi a voler sopperire a quella coesione che le raccolte di racconti hanno perso abbandonando la cornice.²⁸⁸

La quotidianità e il rapporto di coppia sono al centro della maggior parte delle storie, come in *Cette heure-là* o ne *L'ananas en tranches*. Ma vi è spazio anche per la

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 115.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁸⁷ “<l'analepse complétive> comprend les segments retrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps.” G. Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 92.

²⁸⁸ Cfr. J.-P. Aubrit, *op. cit.*, cap. 6.

passione, come quella di un uomo per una donna conosciuta per telefono ne *Les souliers rouges* o per un amore omosessuale di gioventù confessato dal protagonista de *Mes saisons au Ténéré*. Il sentimento amoroso viene analizzato con occhio quasi clinico nelle sue multiformi sfaccettature, giungendo a svelare un sottobosco di amori bizzarri, piccole passioni e ossessioni private, talvolta inconfessabili, come quella del protagonista dell'*Amour-passeur* per le aurore boreali o per il proprio nome dal quale la voce narrante in *Un nom propre* è ossessionata, a tal punto da definirlo “un amour dont la fragilité me hante.”²⁸⁹

2.3.2 Il tempo dell'attesa

I racconti della raccolta *Propos changeants sur l'amour* possono essere definiti *nouvelles instants*, poiché in poche pagine e con straordinaria economia narrativa riescono a cogliere gli istanti decisivi – per la loro esemplarità o per il loro carattere eccezionale – della vita di un individuo, realizzando quella che Marcel Brion definisce “spectographie de l'instant”.²⁹⁰ Il tempo procede pertanto per prelievi e per tagli nell'esistenza dei protagonisti delle storie. Un sottile filo di luce ne illumina le incrinature fino a penetrare gli interstizi del loro io più profondo e sondare i moti della coscienza, quelli che Sarraute aveva definito *tropismes*, ovvero “des mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons.”²⁹¹

Azza Filali privilegia il tempo minore della quotidianità, fatto di *routine* e di *tic*, ove s'installa la noia, “le pesant ennui des jours qui se ressemblent.”²⁹² In *Cette*

²⁸⁹ A. Filali, *Un nom propre*, in *Propos changeants sur l'amour* cit., p. 60.

²⁹⁰ J.-P. Aubrit, *op. cit.*, p. 92.

²⁹¹ N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Folio, 2004, p. 8.

²⁹² A. Filali, *Duo* cit., p. 113.

heure-là una coppia rientra a casa in auto dopo una giornata di lavoro. Squarci digressivi sui *ménage* di altre coppie innescano nella donna un timido istinto di ribellione nei confronti della piatta monotonia che si è insinuata nella sua vita e nel suo matrimonio: “je suis morte. Toi aussi t’es mort.”²⁹³ La percezione del trascorrere degli anni è ormai affidata al ripetersi puntuale di una barzelletta raccontata dal marito.²⁹⁴

Ne *Les souliers rouges* il tempo è scandito dall’orologio che il protagonista controlla continuamente, nella trepidante attesa di una donna conosciuta solo per telefono e con la quale ha appuntamento in un bar. L’attesa solitaria dà il via a un processo mnesico in cui l’uomo, nel corso di ampie analessi, ripercorre il momento della separazione dalla moglie, con la grottesca ripartizione dei ruoli che la “comédie du divorce”²⁹⁵ comporta, riflette sui propri sensi di colpa e formula una personale teoria sull’amore. Il suo soliloquio si piega anche a una delirante prolessi in cui immagina un dialogo con la donna: “Je dirai ‘que prenez-vous?’”, elle sourira, j’ajouterais ‘Je ne vous attendais plus’.”²⁹⁶

Al centro dell’intreccio de *Le cœur Levant* il protagonista apre un’ampia digressione su come, cambiando turno all’agenzia stampa dove lavorava, la sua vita sia letteralmente cambiata. La ricezione di misteriosi messaggi riguardanti il suo vissuto, attesi sempre con lo stesso sentimento di timore e gioia, ha avuto il magico potere di gettare una luce sul suo animo “telle une chapelle ardente”²⁹⁷ e ha compiuto una straordinaria metamorfosi, conducendolo verso un percorso di consapevolezza. L’analessi offre al lettore squarci impressionistici sulla vita dell’uomo: il giorno della maturità, una fugace storia d’amore “courte comme chacun en a, au fond d’un tiroir”²⁹⁸ e l’omicidio involontario di un uomo a seguito di un incidente, tenuto

²⁹³ A. Filali, *Cette heure-là*, in *Propos changeants sur l’amour* cit., p. 52.

²⁹⁴ “Tu te souviens, la blague du dentiste qui se trompe de côté?” *Ibid.*, p. 51.

²⁹⁵ A. Filali, *Les souliers rouges*, in *Propos changeants sur l’amour* cit., p. 8.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 127.

²⁹⁸ A. Filali, *Le cœur levant*, in *Propos changeants sur l’amour* cit., p. 129.

sempre nascosto. Gli enigmatici messaggi si rivelano preziosi trampolini per il mondo onirico: “Ils avaient remis en marche une horloge mystérieuse. Peu à peu, mes nuits se sont peuplées d’images; images anciennes que je croyais perdues. [...] Chaque nuit charriait son flot de souvenirs enfuis.”²⁹⁹ Il sogno diventa così il tempo del ricordo, una preziosa possibilità per regolare i conti con il proprio passato e con la propria coscienza.

La trama di *Prostare* è ambientata in un passato relativamente recente – la voce narrante si riferisce infatti a “Mardi dernier”³⁰⁰ – e ruota attorno ad un tradimento che la protagonista, Bochra, sospetta, ma che scopre solo alla fine della storia. Anche il lettore ripercorre attraverso la prospettiva della donna le diverse tappe della crisi coniugale, grazie al sapiente uso della focalizzazione interna. L’agnizione finale giunge dopo una serie di momenti di *suspense*, accentuati sia dalle mise *en abîme* che insistono sul tema dell’adulterio, sia dal loro duettare con le situazioni proposte da un giallo trasmesso in televisione. Si ricordi in proposito quando il telefilm fa da eco alla narrazione riproponendo una storia di tradimento:

- En fin de compte, c’est sa femme qui l’a tué... pauvre mec!
- Pourquoi a-t-elle fait ça ?
- Elle l’a surpris avec une autre.³⁰¹

Il pedinamento del marito che Bochra mette in atto alla fine restituisce con piena aderenza la concitazione delle sue azioni e dei suoi pensieri, attraverso un lungo soliloquio in cui la donna si esprime al presente, rendendo quasi palpabile la drammaticità del momento.

Tornando su *L’êtreinte*, siamo di fronte a un perfetto caso di isocronia,³⁰² ove si verifica un’uguaglianza tra la durata dell’intreccio e la durata della sua

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 134.

³⁰⁰ A. Filali, *Prostare* cit., p. 92.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 95.

³⁰² Cfr. A. Filali, *L’êtreinte* cit., p. 68.

rappresentazione. La voce narrante restituisce con la puntualità di una telecamera in presa diretta ogni minimo accadimento riferendolo al presente, in modo da avvicinare la vicenda agli occhi del lettore come sotto l'effetto di una lente d'ingrandimento. La trama è fissata in una contemporaneità che esclude così ogni incursione nel passato e nel futuro.

L'isocronia si realizza anche ne *L'intérimaire*. L'esperienza di lettura rivela una vicenda presentata nel suo svolgersi da un narratore interno, alla prima persona. La nostalgia del protagonista per il passato alimenta una passione, quasi una mania, per i vecchi oggetti conservati nella casa dei genitori, ove si reca ogni domenica per godere con rimpianto “de brèves plages de bonheur qui ensoleillent ma vie, un bonheur par intérim.”³⁰³ Il tempo al quale viene dato risalto è l'infanzia, rivissuta mentalmente con quella regolarità che contribuisce a creare un asse temporale parallelo e immaginario, quello del ricordo.

Per il massiccio uso delle anacronie e per la frequente presenza del flusso di coscienza, il tempo di *Propos changeants sur l'amour* sembra immobilizzarsi in una contemporaneità di presente e passato, in cui il futuro è intuito come un ritorno di ciò che è già stato. In linea con la circolarità che caratterizza il racconto contemporaneo,³⁰⁴ i testi di Azza Filali ritornano continuamente su se stessi, anche quando nel corso della trama si sono verificate folgoranti agnizioni o prese di coscienza. La presenza di chiusure narrative che suggeriscono l'impressione di sospendere la trama senza condurla ad un vero epilogo conferiscono ai testi i contorni del racconto mitico, fondamentalmente aperto, inconcluso e destinato a ripetersi in un eterno ritorno. La scelta del non finito e dell'andamento ciclico contrastano infatti con l'ineluttabilità e l'irrimediabilità della fine e si configura come preziosa possibilità per continuare a raccontare all'infinito sulla scia delle *Mille e una notte*.

³⁰³ A. Filali, *L'intérimaire*, in *Propos changeants sur l'amour* cit., p. 81.

³⁰⁴ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 124.

2.3.3 I luoghi dell'attesa

La disamina dei luoghi nei quali vengono ambientate le vicende narrate in *Propos changeants sur l'amour* mette in evidenza la predominanza degli spazi chiusi, privati, rispetto a quelli aperti.

Lo spazio in cui si confronta la coppia è spesso un *huis clos* – all'interno di un'auto in *Cette heure-là* o in una camera da letto in *L'ananas en tranches* – ove il dialogo diventa un gioco al massacro senza esclusione di colpi. Si pensi ad esempio alla conversazione tra Mongi e sua moglie Faïza ne *L'ananas en tranches*:

Il se tourne vers Faïza, «alors» ?
- Alors quoi ?
- Tu ne veux plus faire l'amour.
- J'ai dit ça, moi?³⁰⁵

O alla battuta sprezzante dell'uomo rivolta alla moglie in *Cette heure-là*: “Les histoires d'amour, passé l'âge, le charme fout le camp. Il ne reste plus que le cul! Pour ça, merci, je ne suis pas en manque.”³⁰⁶

Nel primo racconto, *Les souliers rouges*, l'attesa del protagonista si consuma nel bar di una stazione, dove altre persone aspettano, con lo sguardo perso nel vuoto. Il soliloquio isola l'uomo dal resto della gente e lo pone a confronto con le proprie ansie e col proprio disagio. Lo spazio, in seguito, progressivamente si restringe, diventa puramente mentale e si apre a rievocazioni di un passato che acquista consistenza per la limpidezza dei ricordi riaffiorati. L'io narrante richiama alla memoria il giorno in cui ha lasciato la moglie: “un soir d'hiver, au beau milieu d'un film américain. Le héros se livrait à un saut périlleux du haut d'un immeuble et j'ai soigneusement fermé la porte derrière moi pour ne pas le déranger.”³⁰⁷ Attraverso la televisione si profilano

³⁰⁵ A. Filali, *L'ananas en tranches* cit., p. 63.

³⁰⁶ A. Filali., *Cette heure-là* cit., p. 51.

³⁰⁷ A. Filali, *Les souliers rouges* cit., p. 7.

dunque, come d'altronde abbiamo già avuto modo di osservare, delle *mise en abîme* in grado di delineare, oltre a significativi echi con le vicende narrate, inaspettati punti di fuga. Le parentesi analettiche sono popolate di immagini e di parole che ricreano uno spazio uditivo ancora vivido e in grado di suscitare turbamento e disagio:

[...] cette horrible manie qu'elle avait de causer sans arrêt, la bouche toujours pleine de mots qui s'échappaient, gluants de salive, et grouillaient dans la maison, tels des vers. Des mots usés, venimeux, trop de mots, trop de bruit !³⁰⁸

Ne *L'intérimaire* il protagonista fa ritorno con regolarità nella casa dei genitori, ove lo spazio è delimitato da precise sensazioni olfattive:

le hall sent la bouffe froide.³⁰⁹

Comme à chaque fois, ses <de sa mère> joues et la naissance de son cou sentent le talc et la fleur d'oranger. J'aspire en fermant les yeux puis ma bouche va chercher le creux, là où la peau est douce et l'odeur me suit.³¹⁰

Dans la chambre rôde un brin de fleur d'oranger, l'ombre d'une odeur.³¹¹

Il luogo diventa dunque riflesso del ricordo, simulacro dell'ormai lontana fanciullezza che l'uomo riesce in parte a rivivere grazie alla presenza di alcuni oggetti conservati con amorevole cura dalla madre, come la "tasse à Tintin".³¹² L'ambiente che lo circonda è costituito per lo più di soprammobili vecchi e desueti che acquistano un loro speciale valore non per la loro funzionalità, della quale sono ormai privi o diminuiti, ma per il loro valore affettivo.³¹³

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ A. Filali, *L'intérimaire* cit., p. 71.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 80.

³¹² *Ibid.*, p. 79.

³¹³ Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-20.

La coiffeuse est revêtue d'un napperon de dentelle, un point d'une finesse insensée. La dentelle a jauni, par-dessus, les objets n'ont pas changé. Toujours les mêmes, à la même place. Chaque dimanche je les passe en revue, le peigne en argent, le vaporisateur et son éternelle poire rose, plus loin notre photo à tous les trois, avant le mariage de Dora; j'avais quinze ans.³¹⁴

L'indugio su simili suppellettili rappresenta il riscatto della giovinezza, poiché il rapporto dell'uomo con le cose prefigura il rapporto col tempo: "Il tempo che logora e nobilita le cose."³¹⁵ Le cianfrusaglie domestiche diventano così veri e propri oggetti di culto, dei feticci: "Sur l'unique étagère de ma salle de séjour. Le soir je les contemple, parfois je me lève, en saisis un, l'encercle de mes mains, le hume, le renifle puis le repose doucement à sa place."³¹⁶ Il reliquiario di cose eteroclite enumerate nel racconto – un cavallo di legno, due trottole, alcuni quaderni, una spada di plastica, una dama – a un certo punto sembra addirittura prender vita e spiarlo: "ces objets me guettent autant que je les scrute."³¹⁷ Per volontà di eternare i ricordi, e più in generale il passato, l'uomo viene colto dal desiderio di assemblare tutti gli oggetti e fonderli in un unico blocco, in modo da riuscire a cingerli con un solo sguardo, a possederli, con una pulsione dai contenuti fortemente erotici.

Nei racconti di *Propos changeants sur l'amour* la Tunisia, con i suoi paesaggi e la sua gente, è spesso assente o relegata a pallido sfondo. Bochra, la protagonista di *Prostare*, pare giunga a ri/conoscere il paesaggio che la circonda solo dopo il drammatico pedinamento che la conduce a scoprire l'infedeltà del marito. Soltanto una volta si fa riferimento a una Place Pasteur, che tuttavia non aiuta il lettore a localizzare l'azione. In seguito, la triste agnizione del tradimento prende corpo in un luogo confortevole, ma a lei ignoto, dai contorni imprecisati:

³¹⁴ A. Filali, *L'intérimaire* cit., p. 79.

³¹⁵ F. Orlando, *op. cit.*, p. 15.

³¹⁶ A. Filali, *L'intérimaire* cit., p. 81.

³¹⁷ *Ibid.* p. 82.

Je marche, les ruelles sont douces à prendre. Elles fondent sous le pas, tel un fruit. Je n'ai jamais arpenté ces ruelles, jamais tourné en oblique sous l'arbre-éléphant. Il y a dans la ville d'autres villes où je n'ai pas encore marché. Le trottoir a un pavage un peu usé; un homme me croise, il sourit, je souris aussi.³¹⁸

Secondo Ceserani è da riconoscersi come tratto distintivo del racconto postmoderno la scomparsa delle strade e dei profili delle città.³¹⁹ L'evocazione di uno spazio in cui sia impossibile costruire una cartografia cognitiva è funzionale al disorientamento esistenziale che affligge il personaggio letterario, e più in generale l'uomo contemporaneo, al quale l'autrice intende dar risalto.

Anche in *Amour, impair et passe* la topografia è anonima, appena accennata: "Elle prend la première à droite, les rues se ressemblent; sur les trottoirs, les gens se ressemblent."³²⁰ Il luogo, benché vago, è tuttavia teatro di un magico incontro che presenta le caratteristiche degli incontri surrealisti cari a André Breton, dominati cioè da "le hasard objectif",³²¹ i cui poteri si prendono gioco di ogni verosimiglianza e gettano una speciale luce poetica sugli eventi:

- Qu'attendez-vous ici, tous les soirs?
- Vous.
- Et avant moi ?
- Vous.³²²

È significativo notare in proposito che, dal momento in cui la protagonista fa la conoscenza dell'enigmatico giocatore di poker, ella ricomincerà anche ad avere un'intensa attività onirica,³²³ mentre prima il suo sonno non era altro che "un fossé

³¹⁸ A. Filali, *Prostare* cit., p. 111.

³¹⁹ Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno* cit, p. 87.

³²⁰ A. Filali, *Amour, impair et passe* cit., p. 136.

³²¹ A. Breton, *L'amour fou*, Paris, Folio, 1994, p. 127

³²² A. Filali, *Amour, impair et passe* cit., p. 139.

³²³ "De retour chez elle, dans son lit, elle aperçoit des êtres bizarres, corps énormes surmontés de têtes d'oiseaux, mi-hommes, mi-bêtes...ils errent en silence autour du lit, sans la toucher." A. Filali, *Amour, impair et passe* cit., p. 140.

étroit”³²⁴ in attesa del giorno successivo, sul quale pesava la veglia del “tic-tac obscène du réveil.”³²⁵

Trois cent grammes en cinq jours è ambientata nella sala d’aspetto di un dottore, luogo in cui nessuno rivolge uno sguardo a nessuno o se vi è una benché minima interazione tra i pazienti, essa è dettata dall’esigenza d’ingannare in qualche modo l’attesa. Si differenzia da certi comportamenti stereotipati solo uno dei personaggi del racconto, designato come ‘la vieille’, al quale pare che Azza Filali abbia voluto rendere una sorta di tributo, intriso di affetto e nostalgia. La vieille è infatti una delle poche figure dell’intera raccolta che sembra aver conservato il senso del dialogo, ove la parola è concepita come espressione di un sentimento o comunicazione di un’esperienza. Alla spontaneità e alla genuinità dell’anziana donna si contrappone la superficialità dei gesti³²⁶ e della conversazione della ‘dame blonde’, la quale, fedele al copione dei fatui convenevoli, si prodiga in un amabile sorriso di circostanza:

Elle <la dame blonde> lui fit un sourire plat, le même sourire qu’elle avait depuis son entrée dans la salle. C’était le genre de sourire auquel on collait habituellement l’adjectif «charmant», la chose remarquable était que la dame blonde parvenait à maintenir indéfiniment le charmant sourire. Elle sourit à la vieille dame, aux murs gris de la salle, au monde entier.³²⁷

Solo la vieille, la quale crede ancora ingenuamente che “un sourire était un vrai sourire”,³²⁸ riesce dunque a comunicare tentando di condividere il frammento di un ricordo e creando così uno spazio di affettività autentico:

Ah les enfants! Je les ai tant aimés! dans ma classe, ils étaient trente cinq, je ne voulais pas qu’ils mettent de tablier... alors ils

³²⁴ *Ibid.*, p. 137.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Non a caso Azza Filali per la loro meccanicità li descrive come “photocopies de gestes humains” e “gestes techniques” (*Trois cents grammes en cinq jours*, in *Propos changeants sur l’amour cit.*, p. 18 e p. 19).

³²⁷ *Ibid.*, pp. 17-18.

³²⁸ *Ibid.*, p. 18.

l'enlevaient...ça faisait des tâches de couleur qui bougeaient sans arrêt, j'étais très contente. [...] Je les ai vraiment beaucoup aimés... sans doute parce que je n'en ai jamais eu... je veux dire qui soient vraiment à moi.³²⁹

L'étreinte è ambientata a Tunisi, in aeroporto, altro luogo di attesa per eccellenza. Nella *hall* una coppia vive l'ansia della separazione. Fra i vari passeggeri sui quali si sofferma lo sguardo del narratore vi sono alcuni emigranti, per la precisione “trois autochtones”.³³⁰ La digressione descrittiva sul popolo migrante insiste sulle contraddizioni e sulla precarietà che lo caratterizza,³³¹ nonché sul suo sradicamento: “Leurs yeux sont vides, voilà vingt ans qu'ils sont à Marseille. Ils sont chez eux là-bas, chez eux ici, chez eux nulle part.”³³² La sala d'imbarco diventa così uno spazio “entre deux vies”, ove le illusioni vengono alimentate anche dai pannelli pubblicitari che reclamizzano improbabili paradisi fatti di lusso e comfort. L'occhio del narratore rivolge la propria attenzione allo spazio intorno e inquadra le vetrate dalle quali entra una luce solare bianca. Da lì evade per rintracciare un paesaggio che mostra i segni di un territorio in trasformazione, ostile:

Le ciel tombe sur Tunis, tel un rideau de fer, un ciel sans bleu, sans nuages, où la vie est d'un blanc dur... le blanc des quartiers neufs, sans âme, sans arbres, celui des néons de supermarchés.³³³

L'ambiente sembra aver perso la propria identità, esattamente come la sua gente che vive in transito, in spazi che non le appartengono mai del tutto, alla ricerca di una realizzazione socio-economica che forse non potrà più trovare nella propria terra natale. Una cappa di oppressione pesa sulla città e pare condannare gli uomini all'inerzia e alla noia. Solo la partita di calcio della domenica sarà in grado di

³²⁹ *Ibid.*, p. 20.

³³⁰ A. Filali, *L'étreinte* cit., p. 119.

³³¹ “A leurs pieds, des cabas bourrés de victuailles inutiles, indispensables.” *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*, p. 120.

scuoterli momentaneamente dal torpore che li annienta. Concluso il gratificante rituale domenicale, non resterà loro che attendere il successivo appuntamento davanti allo schermo televisivo.³³⁴ Le atmosfere qui evocate ricordano per molti aspetti il racconto *L'attente* contenuto nella raccolta *Le jardin écarlate*. Ricordiamone alcuni passi significativi che ci hanno suggerito il parallelo. Il paesaggio è dominato dal colore bianco – del cielo o dei muri – il quale contribuisce ad acuirne la desolazione e a schiacciare i contorni:

[...] ce paysage crayeux où le blanc du ciel est rendu plus blanc pour s'être heurté à la nudité de la terre glaise.³³⁵

Dans le crépuscule, leurs masses sombres se détachent sur le blanc laiteux du mur. Puis la nuit tiède efface leurs contours et les engloutit.³³⁶

Sous le ciel chauffé à blanc, dans le silence de la steppe ils traversent les heures du jour et de la nuit.³³⁷

L'umanità dipinta ne *L'étreinte* presenta molti caratteri simili a quella tratteggiata ne *L'attente*, ove i personaggi, appena schizzati, sembrano sopraffatti dalla *routine* e dalle illusioni: "ils commentent la victoire de leur équipe de football favorite, échantent d'astucieuses combines puis se taisent, écrasés par leur rêves."³³⁸ Su tutti pesa l'attesa, una dimensione spazio temporale ora vivificante quando concede il diritto al sogno e alla speranza,³³⁹ ora mortifera quando costringe a un'immobilità senza scampo.

³³⁴ "[...] le blanc des dimanches après-midi, lorsque le match est terminé et qu'il faut attendre le prochain match pour se sentir vivant...", *ibid.*

³³⁵ A. Filali, *Le jardin écarlate* cit., p. 74.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.* p. 77.

³³⁸ *Ibid.*, p. 75.

³³⁹ "Quand il <le sommeil> surgit enfin ils plongent dans un gouffre sans fond. Derrière leurs yeux clos ils exorcisent l'attente." *Ibid.*

CAPITOLO III

L'ALGERIA

La mémoire est corps de femme voilée
Seul son œil libre fixe notre présent
blanc noyé au fond d'un gouffre noir

La mémoire est voix de femme voilée
nuit sur nuit nous l'estranglons
Sous le lit d'un sommeil de plomb

Assia Djébar, *Chant I*

3.1 Panorama della letteratura femminile algerina

3.1.1 Il periodo coloniale

La letteratura femminile algerina s'inaugura a metà degli anni '40 del '900, quasi tre decenni prima rispetto alla letteratura tunisina e oltre trent'anni prima di quella marocchina. La precoce e massiva campagna di scolarizzazione cominciata dalla Francia fin dall'inizio dell'occupazione del territorio, avvenuta nel 1830, ha dato avvio a una completa rivoluzione del sistema educativo tradizionale che ha determinato l'espulsione dell'arabo classico dall'insegnamento a vantaggio del francese, propagandato come unica via d'accesso alla promozione sociale. Tale situazione ha gettato le prime generazioni di scrittori algerini in quello che Albert Memmi ha definito un vero e proprio "drame linguistique",³⁴⁰ ovvero il possesso di

³⁴⁰ Cfr. J.-L. Joubert, J. Lecarme, E. Tabone, B. Vercier, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris Bordas, 1986, pp. 175-178.

due lingue appartenenti a due universi in conflitto: quello del colonizzatore e quello del colonizzato.³⁴¹

Se da un lato pubblicare opere scritte in francese ha permesso agli autori di raggiungere il vasto pubblico europeo, dall'altro ciò ha implicato l'esclusione del pubblico dei connazionali che non ha frequentato le scuole francesi o nessun tipo di scuola, percentuale stimata al tempo intorno al 90%.³⁴² Benché l'imposizione del francese sia stata vissuta fin dal principio come un provvedimento alienante, nelle prime opere francofone algerine è mancato tuttavia quello slancio in grado di plasmare e innovare la lingua trasformandola in potente arma di resistenza all'assimilazione. Infatti, inizialmente, la principale preoccupazione degli scrittori e delle scrittrici algerini è stata quella di poter dimostrare la propria padronanza linguistica e far riconoscere la dignità degli intellettuali locali.

Le prime scrittrici ad aprire la via della letteratura algerina di lingua francese sono state Djamila Debèche (Rhiras-Sétif, 1926), Fadhma Aït Mansour Amrouche (Tizi-Hibel, 1882 – Bretagna, 1967) e la figlia Marguerite Taos Amrouche (Tunisi, 1913-Parigi, 1976), sorella del celebre poeta Jean Amrouche.

Djamila Debèche si fa conoscere nel 1947 con *Leïla, jeune fille d'Algérie* e successivamente, nel 1955, con *Aziza*, due romanzi piuttosto convenzionali, perfetta espressione del periodo coloniale, ove l'intreccio diventa funzionale al confronto fra tradizione orientale e modernità occidentale, spesso risolto a vantaggio di quest'ultima. *Leïla, jeune fille d'Algérie* è un'opera a metà strada tra il romanzo di formazione e il romanzo a tesi, nella quale l'autrice lascia intendere in traslucido come nell'Algeria coloniale la promozione della donna sia stata possibile solo grazie

³⁴¹ “La langue maternelle du colonisé, celle qui est nourrie de ses sensations, de ses passions et de ses rêves, celle dans laquelle se libèrent sa tendresse et ses étonnements, celle enfin qui recèle la plus grande charge affective, celle-là précisément est la moins valorisée. [...] Dans le conflit linguistique qui habite le colonisé, sa langue maternelle est l'humiliée, l'écrasée. Et ce mépris, objectivement fondé, il finira par le faire sien. De lui-même, il se met à écarter cette langue infirme, à la cacher aux yeux des étrangers, à ne paraître à l'aise que dans la langue du colonisateur.” A. Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris, Corrèa, 1957, p. 62.

³⁴² Cfr. Cfr. J.-L. Joubert, J. Lecarme, E. Tabone, B. Vercier, *Les littératures francophones depuis 1945* cit., p. 176.

ai rappresentanti della classe al potere, ovvero i Francesi, e solo da questi incoraggiata. La protagonista della vicenda, Leïla, intraprende una doppia ricerca che si esprime sia nel tentativo di un'emancipazione individuale che nella lotta per il miglioramento delle condizioni sociali delle connazionali. Ma tale ricerca, che oppone costantemente tradizione e modernità, Occidente e Oriente, lascia alla fine emergere quanto la cultura tradizionale abbia inciso nell'arretratezza sociale del paese e quanto invece la cultura francese abbia contribuito al miglioramento del popolo algerino sul piano sociale. Tale convinzione è resa esplicita fin dall'esergo: "formez les femmes, vous trouverez en elles les auxiliaires les plus précieux; négligez-les, vous aurez des obstacles presque invincibles."³⁴³

Il discorso orientalista domina l'intero romanzo, ove si moltiplicano peraltro le immagini stereotipate del colonizzatore e del colonizzato ispirate all'etnocentrismo europeo. Leïla, infatti, dopo aver scoperto la morte del padre ostenta il suo fatalismo sospirando "mektoub"³⁴⁴ e con la stessa arrendevolezza subisce l'astio della matrigna: "avec le fatalisme oriental, j'ai laissé faire ma destinée."³⁴⁵ In seguito, la voce narrante stessa descrive la protagonista con lo sguardo tipico dell'occidentale colonialista:³⁴⁶ "Peu à peu, sans s'en rendre compte, elle glissait sur la pente de l'indolence et de la passivité."³⁴⁷ La rappresentazione dell'Algerino ricorre addirittura agli stilemi settecenteschi del buon selvaggio, così come si evince dal commento espresso da Monsieur Lormont, tutore di Leïla fin dai tempi della sua residenza nel pensionato ad Algeri, riguardo a un carrettiere incrociato nel sud del paese: "Il y a de braves gens dans ce pays et l'on arrivera bien un jour entre bons Musulmans et bons Français à s'entendre parfaitement."³⁴⁸ Al contempo i personaggi provenienti dalla

³⁴³ D. Debèche, *Leïla, jeune fille d'Algérie*, Alger, Charras, 1947, p. 3.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Anche Monsieur Lormont è portavoce della stessa ideologia colonialista allorché ammette di non aver voluto lavorare nel Sud dell'Algeria perché "son tempérament s'accommodait mal de l'indolence et de la nonchalance des sahariens." *Ibid.*, p. 97.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 99.

progredita Europa risultano fortemente idealizzati dalla narratrice. È il caso del già citato Monsieur Lormont, emblema della fede nella missione civilizzatrice: “Il était très connu et aimé dans la région. Il avait eu le mérite et le courage de créer une nouvelle branche d’activité et d’affirmer sa confiance en l’avenir économique de l’Algérie.”³⁴⁹ Con la stessa compiacenza è descritto il benefico apporto della colonizzazione nel Sud del Sahara:

Désert! Sahara!...[...] Désert aride et inorganisé, autrefois pays de fantômes assoiffés et de caravanes martyres. [...] Sahara neuf qui se révèle par des sourires de verdure... Le désert algérien est un magnifique exemple de ce que peuvent le courage et l’énergie contre l’inclemence de la nature.³⁵⁰

L’analisi dei passi riportati lascia supporre che il narratario implicito previsto dalla scrittrice sia dunque sensibile al discorso esotico e, come conferma Christiane Chaulet Achour, “Djamila Debèche tente, dans son premier roman, un pari difficile à tenir, celui de défendre les droits du colonisé devant un tribunal de colonisateurs.”³⁵¹ D’altronde anche la prefazione non fa mistero del pubblico al quale l’autrice si rivolge:

C’est en pensant à vous, femmes de France, que j’ai écrit ces pages [...] Dans la métropole, comme dans la France d’Outre-mer, un magnifique effort est fait par l’élément féminin.³⁵²

Solo attraverso due lettere, intercalate nel testo, indirizzate da Leïla a un’amica francese e a un ministro francese s’intravede per la prima volta un contro-discorso coloniale. Nella prima sono esaltati i valori del passato culturale arabo-islamico, nella seconda viene sferrato un *j’accuse* contro il governo coloniale che esclude il popolo

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 41-42.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 98.

³⁵¹ C. Chaulet Achour, *Diwan d’inquiétude et d’espoir*, Alger, ENAG, 1991, p. 31.

³⁵² D. Debèche, *Leïla, jeune fille d’Algérie* cit., p. 3.

algerino da ogni progresso.³⁵³ Quella che può esser definita, secondo Achour, “une prise de parole du colonisé”³⁵⁴ resta tuttavia una presa di posizione isolata nel testo e ancora troppo timida.

Il secondo romanzo, *Aziza*, pubblicato da Djamila Debèche a distanza di otto anni dal primo, pare incrinare in parte le certezze e la fiducia riposta dalla scrittrice nell'istituzione coloniale. La vicenda racconta una storia d'amore tra Aziza, una ragazza originaria di un piccolo villaggio di Sétif, e Ali, un giovane avvocato. In seguito alla prematura morte dei genitori, la fanciulla viene presa sotto la tutela dello zio materno ad Algeri, il quale avrà cura della sua istruzione. Tuttavia, la famiglia dell'uomo amato diffida delle donne emancipate dalle istituzioni coloniali e un fratello di Ali non esiterà a mostrare il proprio dissenso nei confronti della loro unione: “Je sais qu'Ali a un sentiment pour toi, lui dit-il. Mais nous vivons à l'arabe. Et toi, il vaut mieux que tu épouses un européen.”³⁵⁵ Ma Aziza non si scoraggia e farà di tutto per assecondare le aspettative della famiglia dello sposo, trasferendosi nel villaggio e celebrando il matrimonio secondo i riti tradizionali locali. Con l'intento di compiacere suo marito, la donna si sforza di assomigliare alle donne del *douar*³⁵⁶ rischiando l'alienazione. Un'alienazione della quale, ciò nondimeno, sembra consapevole fin dall'inizio – “Je me voyais prise d'une nouvelle vie. Toute mon existence était bouleversée”³⁵⁷ – e che si acuisce il giorno del matrimonio quando, davanti a uno specchio, stenterà a riconoscersi: “Le visage était pâle, les lèvres très rouges, les yeux très noirs. [...] Une idée me vint à l'esprit: j'allais à une fête travestie.”³⁵⁸

Abbandonata in seguito dal marito, Aziza s'impegna per recuperare la propria libertà e la propria autonomia, meditando anche di trasferirsi a Parigi per lavoro. Il

³⁵³ “La grande misère [...] sévit parmi les populations du Sud. [...] Le peuple a faim... Le travail est rare à la campagne; il rapporte peu, la vie est chère...”*Ibid.*, p. 158.

³⁵⁴ C. Chaulet Achour, *Diwan d'inquiétude et d'espoir* cit., p. 32.

³⁵⁵ D. Debèche, *Aziza*, Alger, Imbert, 1955, p. 20.

³⁵⁶ Villaggio di campagna.

³⁵⁷ *Ibid.* p. 73.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 91.

provvidenziale incontro con una bambina piena di allegria, vivacità e che ha per giunta il suo stesso nome, le restituisce la speranza in un futuro migliore e la persuade a considerare l'idea di non lasciare l'Algeria.

La storia d'amore di Aziza e Ali si rivela dunque solo il pretesto per sondare la crisi esistenziale della protagonista,³⁵⁹ divisa tra tradizione e modernità, vittima inconsapevole dell'assimilazione messa in atto dal sistema educativo coloniale. Aziza, infatti, non mancherà di evidenziare che solo grazie all'istruzione è potuta sfuggire al destino di reclusione che generalmente toccava alla donna algerina del tempo. Ma non sarà difficile per il lettore comprendere che l'educazione ricevuta dalla giovane avrà contribuito anche al suo lento e progressivo sradicamento, peraltro accennato fin dall'inizio nella perdita di fede da lei avvertita durante la visita a un santuario con la cugina Chama: "J'accompagnais Chama dans les sanctuaires musulmans de la Casbah, mais je ne retrouvais ni la paix du cœur ni celle de l'esprit."³⁶⁰

Il romanzo, in parte autobiografico, è ambientato in un'Algeria che si prepara alla lotta armata per l'Indipendenza. Tutti i personaggi coinvolti nella narrazione, tranne Aziza, iniziano a prendere posizione in merito; solo la protagonista, infatti, sceglie di non schierarsi preferendo la via del compromesso. D'altronde Aziza non è in grado di decidere che partito prendere perché è ancora in cerca di se stessa e, come osserva Achour, "elle ne peut se résoudre à vivre définitivement à la manière occidentale et la condition de la femme traditionnelle lui semble insupportable."³⁶¹

Il romanzo di Fadhma Aït Mansour Amrouche, *Histoire de ma vie*, di poco anteriore alle opere di Djamila Debèche poiché scritto nel 1946, è stato tuttavia

³⁵⁹ Diventa in proposito significativa l'affermazione di Aziza nella quale confessa tutto il suo disagio nel non riuscire a integrarsi né con la comunità del villaggio, né con la gente di Algeri: "Une gêne m'envahit. Ni dans un groupe ni dans l'autre je n'étais à ma place." *Ibid.*, p. 10.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 38.

³⁶¹ C. Chaulet Achour, *Diwan d'inquiétude et d'espoir* cit., p. 45.

pubblicato postumo,³⁶² nel 1968, dalla casa editrice francese Maspéro. Si tratta di un *récit de vie* autobiografico che racconta con estrema limpidezza la vita della scrittrice: una donna fuori dal comune originaria della Cabilia, convertitasi al cristianesimo e considerata fra le prime donne ad aver frequentato la scuola francese, dunque doppiamente marginalizzata rispetto al proprio *milieu*, da un lato per la sua cultura, dall'altro per la sua fede religiosa.

Oltre alle tappe fondamentali della sua biografia come il soggiorno nel villaggio di Ighil-Ali, il matrimonio con Belkacem Amrouche, la conversione e l'esilio in Tunisia, Fadhma Amrouche si attarda sulla narrazione delle proprie origini, in particolare sulla propria nascita fuori dal matrimonio e sulla sfida della madre, una donna forte e orgogliosa, condotta contro le tradizioni retrograde del villaggio, ragione per la quale la scrittrice non risparmierebbe parole d'ammirazione nei suoi confronti: "Ma mère était une courageuse. Elle avait coutume de dire: [...] le tatouage que j'ai au menton vaut mieux que la barbe des hommes."³⁶³

Costituisce un documento di grande interesse sociale e sociologico lo spaccato di vita contadina tracciato allorché la scrittrice ripercorre il soggiorno presso il villaggio del marito, ove il tempo era scandito dall'arrivo della stagione delle olive tanto attesa dalle donne, abitualmente recluse all'interno delle mura domestiche: "Toutes les femmes aiment le temps des olives, car c'est celui où elles peuvent sortir. Elles rentraient aux étoiles, éreintées mais heureuses."³⁶⁴

Nell'introduzione alla prima edizione Kateb Yacine esalta la qualità del romanzo e ne apprezza la vividezza nell'affresco dei costumi, tale da riprodurre mirabilmente il meticcio culturale del quale la Cabila è espressione:

³⁶² Per volere del marito Belkacem Amrouche, il quale, come si accenna nell'introduzione al romanzo, era assolutamente contrario alla divulgazione di tale documento, fu deciso che il romanzo sarebbe stato pubblicato dopo la sua morte. Una precauzione che probabilmente conferma l'autenticità dei contenuti.

³⁶³ F. A. Mansour Amrouche, *Histoire de ma vie*, Paris, Maspéro, 1968, p. 29.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 108.

Le livre de Fadhma porte l'appel d'une tribu comme la mienne, la nôtre devrais-je dire, une tribu plurielle et pourtant singulière, exposée à tous les courants et pourtant irréductible, où s'affrontent sans cesse l'Orient et l'Occident, l'Algérie et la France, la Croix et le Croissant, l'Arabe et le Berbère, la montagne et le Sahara.³⁶⁵

Il volume è impreziosito da fotografie, pagine manoscritte e una selezione di poesie nelle quali l'autrice dà voce alla propria sofferenza di eterna esiliata, in lotta contro la miseria e contro i pregiudizi infamanti subiti perché ritenuta *enfant de la faute*.

A partire dal 1930 Fadma inizia a raccogliere, assieme ai figli Marguerite Taos e Jean, i canti e la musica della tradizione berbera tramandati dai suoi antenati, grazie ai quali era riuscita a sopportare il dolore dell'esilio. L'opera di conservazione e divulgazione del patrimonio orale berbero viene portata avanti soprattutto dalla figlia Taos, vera e propria ambasciatrice della cultura cabila, che dalla fine degli anni '40 agli anni '60 ha animato trasmissioni radiofoniche con un vasto repertorio di canti tradizionali,³⁶⁶ fra i quali ricordiamo *Chants sauvés de l'oubli*, *Souvenons-nous du pays* e *Étoile de chance*.

Marguerite Taos Amrouche non è nota soltanto come cantante berberofona, ma anche come scrittrice. Con la pubblicazione di *Jacinthe noire*,³⁶⁷ contende infatti a Djamilia Debèche il primato di prima romanziera algerina. Dato alle stampe anch'esso nel 1947, presso la casa editrice Charlot, della quale era allora direttore il fratello Jean Amrouche, il primo romanzo di Marguerite Taos è incentrato sul tema dell'esilio e della solitudine. Reine, la giovane maghrebina protagonista della vicenda, giunge da Tunisi in una residenza studentesca parigina dove, per il suo carattere sincero e passionale viene presto esclusa dall'ottusa comunità studentesca francese, la quale si dimostra impreparata ad accogliere il *métissage* culturale che la ragazza incarna. Ecco

³⁶⁵ F. A. Mansour Amrouche, *Histoire de ma vie* cit., p. 4.

³⁶⁶ Ricordiamo che nel 1967 Marguerite Taos Amrouche è stata insignita del Grand Prix du disque per il disco *Chants berbères de Kabylie*.

³⁶⁷ M. T. Amrouche, *Jacinthe noire*, Paris, Charlot, 1947; riedito presso Maspéro sotto il nome di Taos Amrouche.

come commenta la sua reazione a un rimprovero mossole da una compagna a causa della sua fede poco ardente:

Je lui ai répondu que nous n'habitons pas le même monde, et qu'en dépit d'une éducation chrétienne je ne différais guère de ma vieille grand-mère restée musulmane. Je lui ai avoué que j'assistais à la messe avec ferveur, mais comme à un mystère incompréhensible.³⁶⁸

Reine, accusata di oscurantismo e di corrompere l'anima delle compagne, verrà alla fine cacciata dal pensionato e condannata alla solitudine perché 'diversa'.

Da *Jacinthe noire* a *L'amant imaginaire*,³⁶⁹ passando per *Rue des Tambourins*,³⁷⁰ la trilogia di *Moisson d'exil*, cui i romanzi appartengono, mette in scena la lenta presa di coscienza da parte di personaggi femminili – peraltro fortemente autobiografici – di una complessa *hybridité* che li rende estremamente ricchi e sfaccettati, ma al contempo facile bersaglio di discriminazioni e soprusi.

A metà degli anni '50, in piena guerra di Liberazione, esordisce Fatma-Zohra Imalhayène, in arte Assia Djébar (Cherchell, 1936), scrittrice e cineasta fra le più celebri e apprezzate del Maghreb. Figlia di un'Algeria coloniale, il suo itinerario formativo inizia presso la scuola coranica e poi alla scuola elementare in cui il padre era istitutore, per giungere al liceo di Blida e, più tardi, in Francia all'École Normale di Sèvres, laureandosi infine in Storia a Tunisi. Allevata nella cultura musulmana degli antenati e istruita nella cultura occidentale, sospesa tra Occidente e Oriente, tra lingua francese e lingua araba, la scrittrice riesce a far tesoro della varietà delle proprie radici culturali per contribuire in modo incisivo alla valorizzazione della partecipazione delle donne algerine alla storia del loro paese. L'itinerario letterario di Assia Djébar si profila come un percorso di *dévoilement*, poiché attraverso la scrittura è stata in grado di togliere il velo che a lungo ha occultato l'identità della donna

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 176.

³⁶⁹ M. T. Amrouche, *L'amant imaginaire*, Paris, Morel, 1975.

³⁷⁰ M. T. Amrouche, *Rue des tambourins*, Paris, La Table Ronde, 1960.

algerina, liberandola così dalla claustrazione cui è stata condannata dalla tradizione.³⁷¹

Con *La Soif*,³⁷² il suo primo romanzo scritto a soli vent'anni che le ha valso il paragone con Françoise Sagan, ha fatto scalpore descrivendo la vita e le aspirazioni delle giovani figlie della borghesia algerina di città. Gli intellettuali algerini, allora impegnati nella lotta per l'indipendenza nazionale, sono stati inizialmente poco benevoli nei suoi confronti, rimproverandole di non essersi dimostrata attenta ai mutamenti sociali e politici del tempo. Sarà Khatibi, in un suo saggio, a cogliere la portata sovversiva del testo ponendo provocatoriamente una domanda: "A-t-on vraiment compris que pour le personnage de *La Soif* la découverte du corps est aussi une révolution importante ?"³⁷³ L'autore de *La mémoire tatouée* è in effetti riuscito a cogliere l'aspetto innovativo e rivoluzionario dell'opera: per la prima volta un personaggio femminile osava esprimere, dicendo *je*, la propria soddisfazione nel sentirsi ammirata dagli sguardi degli uomini.³⁷⁴

L'anno successivo pubblica *Les Impatients*,³⁷⁵ un romanzo che continua a ignorare i problemi della scottante attualità politica di allora per mostrare l'individualismo di una borghesia acculturata alle prese con le tradizioni familiari che, ormai, l'educazione francese non permette più di condividere.

La sfida lanciata dal pubblico di lettori che reclamava alla scrittrice e alla storica un contributo più sostanzioso alla scrittura della storia algerina verrà raccolta con la pubblicazione de *Les Enfants du nouveau monde*,³⁷⁶ avvenuta nel 1962.

³⁷¹ Così Jean Déjeux commenta il progressivo affrancamento della donna negli scritti di Assia Djébar: "Chez Assia Djébar nous découvrons avant tout la découverte du corps par la femme, la découverte ensuite du couple et de l'amour pour soi-même. Bref la femme naît au monde, elle s'affirme elle-même et non plus en dépendance de l'homme, frère ou époux." J. Déjeux, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984, p. 30.

³⁷² A. Djébar, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957.

³⁷³ A. Khatibi, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, p. 62.

³⁷⁴ "Je cours vers l'eau. Je sentis le regard de plusieurs hommes sur moi. Je fus alors heureuse d'être belle, d'être jeune, fière de ma peau dorée." A. Djébar, *La Soif* cit., p. 51.

³⁷⁵ A. Djébar, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958.

³⁷⁶ A. Djébar, *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard, 1962.

3.1.2 Dall'Indipendenza agli anni '90

Les Enfants du nouveau monde inaugura dunque la produzione letteraria dell'Indipendenza algerina. Nel nuovo romanzo di Assia Djébar la storicità non ha un aspetto documentario, poiché la guerra viene spesso interiorizzata nella coscienza dei protagonisti.³⁷⁷ Il testo permette al lettore di penetrare nell'intimità familiare e nei drammi personali di sei personaggi femminili i cui destini sono uniti dalla storia della guerra di Liberazione nazionale. Spicca fra tutti la figura di Chérifa, donna tradizionale, moglie di un politico, “une épouse heureuse vivant au cœur d'une maison dont elle ne sort pas.”³⁷⁸ Si tratta di un personaggio chiave che instaura nel cuore del romanzo i prodromi di una sovversione attraverso la sfida ai tabù, concretizzatasi nel momento in cui ella decide di affrontare il mondo esterno alle mura domestiche e attraversare tutta la città alla ricerca del marito:

Ainsi elle a traversé la ville entière, cette présence pour elle aux yeux multiples, hostile et au terme de cette marche, elle a découvert qu'elle n'est pas seulement une proie pour la curiosité des mâles – une forme qui passe, mystère du voile que le premier regard sollecite, faiblesse fascinante qu'on finit par haïr et sur la quelle on crache – non elle a existé.³⁷⁹

L'avventura di Chérifa si delinea dunque sotto il segno dello sguardo, anche se sarà ne *Les alouettes naïves*³⁸⁰ che, affrancato, esso potrà esprimersi con maggior forza, come si evince dall'atteggiamento della protagonista, la giovane ed emancipata Nfissa, per la quale “marcher seule dans la rue animée et passer inaperçue devenait

³⁷⁷ Cfr. B. Chikhi, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 137.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 228.

³⁸⁰ A. Djébar, *Les alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967.

source de joie aigüe.”³⁸¹ Ancora una volta la storia affiora dai ricordi e dalle emozioni dei personaggi. Ecco come traspare l’immagine della guerra dalla memoria di Nfissa:

Et soudain, elle comprend. La guerre, son pays en feu, l’attente, l’angoisse des siens, tout cela, elle comprend que, depuis son arrivée, elle les a exclus dans un éloignement en arrière de la Ligne, dans un passé qui se confond avec la grotte moite de son univers d’enfant. Celui-ci seul persiste immuable et Nfissa ressent ce qu’elle a perdu vraiment: la simplicité de vivre, le présent qu’enfin elle retrouvera.³⁸²

È opportuno rilevare che nonostante il FLN avesse riconosciuto l’importanza del ruolo della donna nella guerra di Liberazione e avesse deciso, fin dal 1962, di accordarle nuovi diritti, l’uguaglianza sociale era in realtà ancora un pallido miraggio, come d’altronde ha modo di spiegare Fadéla M’Rabet nei suoi saggi *La femme algérienne*³⁸³ e *Les Algériennes*,³⁸⁴ pubblicati rispettivamente nel 1965 e nel 1967. La scrittrice algerina, biologa di formazione e femminista della prim’ora, insorge infatti contro le false promesse dei combattenti algerini e denuncia l’ipocrisia di una società che, all’indomani della rivoluzione, si era premurata di rispedire la donna al suo focolare, intimandole di riprendere il velo e il suo antico ruolo di custode della tradizione.³⁸⁵

Nel frattempo, dopo aver compreso la portata del *dévoilement* attraverso la scrittura e aver scoperto di esser giunta con *Les alouettes naïves* al limite dell’autobiografia, Assia Djébar si rifugia in un periodo di silenzio e di riflessione, silenzio interrotto con l’esperienza cinematografica de *La Nouba des femmes du Mont*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 63.

³⁸² *Ibid.*, p. 277.

³⁸³ F. M’Rabet, *La femme algérienne*, Paris, Maspéro, 1965.

³⁸⁴ F. M’Rabet, *Les Algériennes*, Paris, Maspéro, 1967.

³⁸⁵ Già Frantz Fanon, intellettuale martinicano, psichiatra, aveva smascherato la bieca strumentalizzazione della donna algerina, della quale il FLN si era servito come figura strategica per il passaggio di bombe da una zona all’altra delle città coinvolte nel conflitto, facendola vestire all’occidentale. Ma quando i Francesi si accorsero dell’*escamotage*, la donna algerina fu costretta a riprendere il velo, sfruttando così le possibilità che esso offriva per nascondere gli ordigni. Cfr. F. Fanon, *Sociologie d’une révolution. L’année V de la révolution algérienne*, Paris, La Découverte, 2001.

*Chenoua*³⁸⁶ (1977): una nuova forma di scrittura, ove si legano intimamente immagine e suono, che si conferma come un'ulteriore *quête d'identité* e una riconquista dello spazio *interdit* appartenente all'uomo. Nato dalle interviste condotte presso le donne della tribù della madre che avevano partecipato alla guerra d'Indipendenza, il film permette all'autrice algerina di recuperare il proprio passato ancestrale e di riconciliare la dicotomia culturale e linguistica che la lacerava.

La condizione della donna algerina è al centro anche del romanzo socio-sentimentale di Aïcha Lemsine, *La chrysalide*,³⁸⁷ pubblicato nel 1976, nel quale vengono dipinte, con accuratezza per i dettagli sociali e sociologici, due generazioni distinte: quella del passato, rappresentata da Khadidja, e quella del presente, incarnata da Faïza. Khadidja vive in un piccolo villaggio contadino e si muove nello spazio angusto della tradizione, ovvero la camera e il patio la cui porta, sempre ermeticamente chiusa, le preclude qualsiasi contatto col mondo esterno: "Khadidja n'avait connu, de toute sa vie, que la maison de ses parents dans le sud du pays, et celle de son époux."³⁸⁸ Il villaggio è luogo della claustrazione e della negazione della donna, crogiuolo di superstizioni che contro di lei perpetuano credenze e riti ancestrali mortificanti.³⁸⁹ La protagonista, una volta sposata con Mokrane, è costretta a subire incondizionatamente ogni scelta del marito, compresa quella di prendere altre mogli per ovviare alla sua sterilità. Sotto la minaccia del ripudio Khadidja può solo accettare con rassegnazione, annullando la propria volontà. La rivolta contro l'ordine del villaggio viene in seguito intrapresa da Faïza, figlia di una delle spose di Mokrane, la quale nutre il mito della città liberatrice: "Oui! Oui! Je te sens, je savais que j'étais pour toi <la ville>! Et ton vacarme, ta pierre, ton acier... m'appelaient

³⁸⁶ Nel 1979 il film, prodotto per la Radio-Télévision algerina, ha ricevuto il premio della critica internazionale al Festival di Venezia.

³⁸⁷ A. Lemsine, *La chrysalide*, Paris, Éditions des femmes, 1976.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 104.

³⁸⁹ Per la sua sterilità Khadidja è infatti ritenuta vittima di un maleficio in grado di recare danni alla propria comunità e per tale ragione è sottoposta a un rito che dovrebbe liberarla da ogni negatività e renderla fertile.

depuis longtemps déjà. Me voici, je suis à toi.”³⁹⁰ Tuttavia, quella stessa città dove potrà completare gli studi di medicina e che avrebbe dovuto liberarla dalle pastoie della tradizione si rivela presto luogo di solitudine e miseria, al punto da farle intraprendere un cammino a ritroso verso il villaggio natale. Si tratta di un cammino non facile, poiché a causa della sua gravidanza fuori dal vincolo matrimoniale sarà rigettata all’interno dell’ordine patriarcale, privata di ogni indipendenza. Il finale sembra dunque vanificare la lotta femminile per l’emancipazione e il ritorno alle origini pare ribadire il valore della società musulmana più arcaica, immutabile e conservatrice.

Così come ne *La chrysalide* Aïcha Lemsine è alla ricerca di un compromesso fra i valori radicati del villaggio e quelli moderni della città, senza tuttavia riuscirci, in *Ciel de porphyre*, edito nel 1978, la scrittrice algerina tenta una mediazione tra civiltà musulmana e europea con esiti altrettanto incerti. L’opera, dai contorni tipici del romanzo di formazione, ruota attorno al personaggio di Ali, del quale vengono ripercorsi i sogni di ascesa sociale, l’impegno nella guerra di Liberazione algerina e le delusioni dopo l’Indipendenza. La trama si estende in un arco temporale che va dal 1953 al 1974, alternando alla scrittura diaristica della prima parte una narrazione alla terza persona nella seconda. I capitoli che mettono in scena l’impegno di Ali nella resistenza contro i Francesi, invece di dipingere il conflitto tra colonizzatori e colonizzati, giungono a confondere il lettore al punto d’indurlo a interrogarsi sugli intenti della scrittrice. Desti infatti un certo stupore notare che i personaggi con i quali interagisce più frequentemente Ali sono francesi, dunque appartenenti alla comunità dei colonizzatori, e nella maggior parte dei casi si tratta di persone valenti e benevole.³⁹¹ Più che tracciare il quadro di un dialogo fra due civiltà, Aïcha Lemsine

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 167.

³⁹¹ Ricordiamo in proposito che il migliore amico di Ali fin dai tempi dell’infanzia è Alain, considerato un fratello e i cui genitori “sont appréciés par toute la communauté” (p. 89). La persona per la quale inizia a provare un sentimento più profondo è Amalia, figlia di madre europea e di padre musulmano. Il professore di musica Monsieur Kimper, “doux et affable” (p. 45), avrà il merito di trasmettere al protagonista gli ideali che muovono la lotta per l’Indipendenza.

riesce a far convergere la propria simpatia unicamente verso gli Occidentali, in modo spesso troppo acritico. I suoi romanzi, per tale ragione, non hanno ottenuto un consenso unanime da parte della critica che li ha talvolta definiti *romans bourgeois* o, ancor peggio, *romans à l'eau de rose*.³⁹²

È alla fine degli anni '70 che Kateb Yacine firma la prefazione de *La Grotte éclatée*,³⁹³ *roman-poème* di Yamina Mechakra (Meskiana, 1949), nella quale l'autore di *Nedjma* afferma: "À l'heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre."³⁹⁴ Con tale affermazione Yacine ha inteso elogiare il coraggio di una donna che è riuscita a prendere la parola e a raccontare, attraverso la finzione, una delle pagine più dolorose della storia algerina: la guerra d'Indipendenza. Christiane Chaulet Achour precisa che il contenuto del romanzo non verte propriamente sulla guerra ma su "ses traces",³⁹⁵ poiché "l'événement en lui-même est moins important que la façon dont il est vécu, que la mémoire, souffrance ou bonheur, que l'on garde."³⁹⁶ La narrazione, distesa durante un arco temporale che va dal 1955 al 1962, integra nel suo tessuto testuale la poesia, il silenzio evocato dal bianco tipografico e il canto, quest'ultimo concepito come elemento di fusione della memoria collettiva.³⁹⁷ Gli episodi più significativi hanno luogo tra il 1955 e il 1958, quando la narratrice, una giovane donna rimasta orfana, decide di partire per raggiungere il gruppo di resistenti partigiani e aiutare a curare i feriti di guerra. La grotta, all'interno della quale la giovane offrirà un primo soccorso, diventa un crocevia di individui mutilati che danno vita a un racconto polifonico. Luogo di rifugio per eccellenza nell'immaginario algerino, la grotta verrà alla fine distrutta dai bombardamenti: eccellente metafora dell'Algeria ferita da anni di guerra, ormai non

³⁹² Cfr. J. Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb* cit., p. 25.

³⁹³ Y. Mechakra, *La grotte éclatée*, Alger, ENAG, 1979.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 4

³⁹⁵ C. Chaulet Achour, *Diwan d'inquiétude et d'espoir* cit., p. 102.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ A conferma della straordinaria valenza assunta dal canto, ricordiamo che quando la narratrice ha rasentato la follia per l'amputazione di un braccio, è stata aiutata a recuperare la presa sul presente grazie a una canzone intonata da un guaritore.

più in grado di proteggere i propri figli. Anche la scrittura di Yasmina Mechakra sembra recare le tracce di tale esplosione poiché, come osserva Jean Déjeux, il romanzo si presenta “troué, morcelé comme les corps atteints par la guerre.”³⁹⁸

Uno fra i contributi letterari più originali degli anni '80 è firmato da Nadia Ghalem (Oran, 1941), la quale sperimenta una scrittura alla frontiera con la follia, metafora dello sradicamento causato dall'esilio e della lacerazione provocata dalla guerra d'Indipendenza. *Les jardins de cristal*, pubblicato nel 1981 in Québec, paese nel quale migra all'inizio degli anni '70, è la storia di una lotta per la vita, contro la follia e la morte. Nel prologo compare la voce autoriale, la quale racconta di essere stata incaricata dall'amica Chafia di consegnare a sua madre una lunga lettera che costituisce l'intreccio del romanzo, narrato alla prima persona, e di cui la stessa Chafia è protagonista. La diegesi, che presenta tracce di autobiografismo, si configura come una *quête d'identité*: una donna, internata in un asilo psichiatrico canadese, cerca di guarire dagli incubi ricorrenti, dai conflitti con la famiglia e dal trauma infantile causatole dall'esplosione della sua casa durante la guerra di Liberazione algerina.³⁹⁹ La follia diventa pertanto un pericolo da scongiurare, ma anche un'irresistibile tentazione nella quale rifugiarsi per poter reinventarsi una realtà più confortevole.⁴⁰⁰ Per ovviare alla claustrazione dell'ospedale psichiatrico, la memoria giunge in aiuto restituendo frammenti d'immagini del paese natale – “Mon pays. Ce premier et effroyable amour”⁴⁰¹ – rimpianto con nostalgia.⁴⁰² I giardini di cristallo sono dunque un paesaggio interiore, metafora della fragilità che circonda Chafia e della labilità del suo stato mentale. Solo la scrittura, rivelatasi vera e propria terapia per esorcizzare il male che l'affligge, sarà in grado di liberarla da quella “cage de

³⁹⁸ Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb* cit., p. 85.

³⁹⁹ “Pas de cicatrices visibles, mais la trace est bien là, je la sens de l'intérieur, ce sont les milles piqûres des éclats de verre, quand notre maison a explosé à cause des bâtons de dynamite.” N. Ghalem, *Les jardins de cristal*, Québec, Hurtubise, 1981, p. 51.

⁴⁰⁰ “De l'autre côté du mur, les fous de l'hôpital disaient des choses fascinantes. Ils parlaient et agissaient comme s'ils venaient de réinventer le monde.” *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰² “Je me suis exilée moi-même dans cette Amérique de béton et d'acier avec la nostalgie toujours présente des harmonies ocres et bleues de l'Algérie.” *Ibid.*, p. 118.

verre”⁴⁰³ che la tiene prigioniera. La struttura frammentaria del testo aderisce alla personalità delirante della protagonista alla ricerca di una pacificazione tra follia e lucidità, tra proiezioni interiori e realtà esteriore.

Gli anni '80 vedono il ritorno alla ribalta della scena letteraria di Assia Djébar, la quale diventerà presto il punto di riferimento femminista della letteratura nordafricana, testimone della battaglia contro la regressione e la repressione sempre in agguato. Il suo *Femmes d'Alger dans leur appartement*⁴⁰⁴ inaugura dunque un fecondo decennio letterario. Si tratta di una raccolta di racconti ove, sullo sfondo di un secolo di storia, la scrittrice traccia un affresco prezioso in cui si muovono le donne algerine, un coro di voci che chiede ascolto con grida, canti e sussurri. Ai personaggi della narrazione Assia Djébar affianca le seducenti figure femminili ritratte da Delacroix nel celebre quadro che porta il titolo della raccolta. Lo sguardo del pittore europeo, affascinato dall'*harem*, s'incrocia allora, grazie alla scrittura, con lo sguardo delle donne da lui raffigurate, in un gioco di prospettive e di destini che giunge a sovrapporsi, negli anni in cui la guerra di Liberazione era appena cominciata, con la lettura più contemporanea e audace delle donne d'Algeri espressa da Picasso in varie tele.

L'esperienza cinematografica e il passaggio dall'immagine alla scrittura solleva nuovamente la problematica della lingua. Scrivere in francese, dirsi nella lingua dell'«altro» è pertanto, come afferma anche Jeanne-Marie Clerc, “risquer l'arrachement de la terre natale et la séparation d'avec les sœurs enfin retrouvées.”⁴⁰⁵ Il francese è infatti per la scrittrice algerina la lingua del padre istitutore, strumento per l'affermazione di sé che le ha consentito di rompere il muro del silenzio; ma, al contempo, è anche la lingua dello straniero che l'allontana dal gineceo e dalla tradizione arabo-musulmana. Tale tematica emergerà con forza nel romanzo

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰⁴ A. Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1980.

⁴⁰⁵ J.-M. Clerc, *Assia Djébar. Écrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17.

*L'amour, la fantasia*⁴⁰⁶ ove, ai ricordi d'infanzia si mescola il passato di un'Algeria sconvolta dai grandi rivolgimenti storici, quali la conquista francese e la guerra di Liberazione. Tutto il romanzo, che segna l'inizio consapevole di un percorso autobiografico, si snoda tra passato e presente, silenzio e parola, chiusura e liberazione, con l'intento di rivendicare la libertà della donna e della scrittrice, per ricostruire una memoria collettiva al femminile. La stessa dicotomia tra reclusione e libertà è presente anche in *Ombre sultane*,⁴⁰⁷ un romanzo a due voci, quelle delle due donne mogli di uno stesso uomo: Isma, narratrice nonché prima sposa emancipata dalla reclusione, che evoca le suggestioni del "corps qui navigue",⁴⁰⁸ e del "corps qui virevolte",⁴⁰⁹ e Hajila, la seconda sposa reclusa e passiva, la quale un giorno, all'improvviso, decide di avventurarsi a volto scoperto per le vie della città.⁴¹⁰ Il ritorno di Hajila al luogo d'origine, dopo vari anni di assenza, segna il tentativo da parte della donna di costruire un nuovo rapporto di solidarietà con le compagne mortificate dalla medesima ferita rappresentata dalla poligamia.⁴¹¹ La tematica della complicità femminile e dell'unione nella *sororité* saranno peraltro ricorrenti in tutta l'opera di Assia Djébar.⁴¹²

Gli anni '80 sono stati determinanti anche per il consolidamento del successo di Leïla Sebbar (Aflou, 1941), scrittrice franco-algerina il cui esordio risale alla fine degli anni '70 con la pubblicazione del saggio *On tue les petites filles*,⁴¹³ seguito a breve distanza dal secondo saggio *La pédophilie et la maman*.⁴¹⁴ Nata in un piccolo villaggio degli Hauts Plateaux, durante il periodo coloniale, da una madre francese e da un padre algerino, entrambi istitutori, la sua formazione è caratterizzata dall'*entre*

⁴⁰⁶ A. Djébar, *L'amour, la fantasia*, Paris, Lattès, 1985.

⁴⁰⁷ A. Débar, *Ombre sultane*, Paris, Lattès, 1987.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁴¹⁰ "Dehors tu ne te lasses pas de marcher [...] Te voici étrangère et mobile avec des yeux ouverts." *Ibid.*, p. 80.

⁴¹¹ La nuova sposa, rivale della prima moglie, viene designata in arabo con la parola *derra* che significa per l'appunto 'ferita'.

⁴¹² Cfr. J.-M. Clerc, *op. cit.*

⁴¹³ L. Sebbar, *On tue les petites filles*, Paris, Stock, 1978.

⁴¹⁴ L. Sebbar, *La pédophilie et la maman*, Paris, Stock, 1980.

deux culturel. Come ricorda Michel Laronde, Leïla Sebbar non può essere considerata un'intellettuale algerina in esilio, ma “une écrivaine française au nom arabe, algérien, qui porte le poids de la terre natale”.⁴¹⁵ La lingua paterna⁴¹⁶ riemergerà solo più tardi, dopo quella fuga in Francia che le ha innescato un potente riflusso di memoria – unica arma contro l'oblio dell'esilio – di cui le opere più recenti sono testimonianza. Nella sua attività di giornalista e scrittrice dedica particolare attenzione all'immigrazione, una problematica fortemente connessa con l'attualità sociale e politica francese dell'inizio degli anni '80. La critica ha per tale ragione annoverato più volte il nome di Leïla Sebbar fra le scrittrici 'Beur', ovvero proveniente dalla seconda generazione di immigrati maghrebini in Francia. Tuttavia, la scrittrice ha sempre rifiutato ogni genere di etichetta o classificazione perché ghettizzante, sostenendo provocatoriamente che la letteratura *beur* non esiste:

La littérature beur n'existe pas parce que ceux qui s'appellent beurs, les enfants de l'immigration, n'ont pas encore écrit des livres. Ils ont écrit très vite, trop vite un peu de leur vie, un peu de leurs cris, avec des mots, une langue qui ne maîtrise ni la langue de l'école, ni celle de la rue, ni leur langue.⁴¹⁷

Nella sua trilogia su Shérazade – *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*,⁴¹⁸ *Les carnets de Shérazade*⁴¹⁹ e *Le fou de Shérazade*⁴²⁰ – sono centrali tematiche quali la fuga, l'esilio geografico, ma anche fisico e linguistico, il disagio della cittadinanza postcoloniale e del multiculturalismo. L'autrice vi contesta la nozione dell'omologazione identitaria, proponendo modelli che descrivono la cultura come

⁴¹⁵ M. Laronde, *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 15.

⁴¹⁶ Leïla Sebbar definisce significativamente la lingua del padre “langue d'amour, langue d'émotion que j'ai besoin d'entendre sans la comprendre.” L. Sebbar, *La langue de l'exil*, «La Quinzaine littéraire», 436, 1985, p. 10.

⁴¹⁷ M. Abdalaoui, *Entraves et libération. Le roman maghrébin des années 80*, «Notre Librairie», 103, 1990, p. 29.

⁴¹⁸ L. Sebbar, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Stock, 1982.

⁴¹⁹ L. Sebbar, *Les carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985.

⁴²⁰ L. Sebbar, *Le fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991.

un'entità fluida e ramificata. Lei stessa, d'altra parte, mutuando una parola gergale dei quartieri della periferia parigina, si definisce una "croisée",⁴²¹ laddove la parola incrocio diventa sinonimo di moltiplicazione e arricchimento.

3.1.3 Dagli anni '90 ai giorni nostri

L'esordio di Latifa Ben Mansour (Tlemcen, 1950) si situa all'inizio degli anni '90 con la pubblicazione de *Le Chant du lys et du basilic*.⁴²² Il testo ha una lunga gestazione: la stesura è cominciata nel 1981, ma il volume viene pubblicato solo nel 1990. Al centro di quello che nella prefazione l'autrice definisce *roman témoignage* vi è la memoria e l'urgenza di doverne trasmettere il contenuto per non dimenticare. La protagonista Mériem, una ragazza entrata in coma in seguito a un incidente, vede e sente ciò che le accade intorno ma è incapace di comunicare.⁴²³ Il reperimento e la localizzazione temporale dei ricordi è il solo modo che ha per scongiurare l'amnesia e per tentare di uscire dal coma, anche se l'evocazione del passato e lo scandaglio della memoria è un processo doloroso, paragonato a una vera e propria "descente aux enfers."⁴²⁴ Il rischio del mutismo diventa pertanto una vera e propria "mort en vie."⁴²⁵ Anche il titolo è, peraltro, indicativo del valore del narrare, poiché fa riferimento a una formula con la quale si aprono alcuni racconti tradizionali algerini.⁴²⁶ All'interno del momento mnemonico, configurato come *récit enchâssé*,

⁴²¹ M. Laronde, *Leïla Sebbar* cit., p. 16.

⁴²² L. Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic*, Paris, Lattès, 1990.

⁴²³ Più volte la narratrice insiste sulla paralisi verbale di Mériem con espressioni quali "le rempart dressé par ses lèvres" (p. 228), "ses lèvres scellées comme les pyramides sur les sarcophages des pharaons" (p. 271).

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁴²⁵ M. Segarra, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb* cit., p. 18.

⁴²⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 28.

acquista particolare rilievo la coscienza linguistica⁴²⁷ e la riflessione sulla parola. Mériem, infatti, condensa la situazione storica che sta vivendo con la parola *istiqlal*,⁴²⁸ ovvero indipendenza, la quale, da sola, spiega ai suoi occhi di bambina l'impegno delle compatriote nella guerra di Liberazione.⁴²⁹ L'anamnesi è il detonatore della narrazione e nella diegesi di secondo grado Mériem presagisce la necessità di dover ripercorrere tutta la propria vita. Tuttavia, nel momento in cui riaffiora il ricordo dell'incidente, sopraggiungono i medici per operarla d'urgenza e il romanzo termina su una battuta sibillina della giovane: "C'était vendredi! Jour où pour les musulmans s'ouvrent les portes du paradis – pensa Mériem qui serra très fort la main de sa mère avant d'entrer dans le bloc opératoire."⁴³⁰ La memoria, contrariamente alle intuizioni iniziali, pare allora non condurre alla salvezza bensì alla morte, metafora, nel testo, del silenzio che riduce progressivamente la Storia all'estinzione. Anche il romanzo successivo di Latifa Ben Mansour, *La prière de la peur*,⁴³¹ ambientato negli anni '90, è incentrato sul valore della conservazione della memoria individuale e collettiva, pratica portata avanti, come vuole la tradizione, dalle donne. Solo le protagoniste femminili, infatti, sembrano in grado di dar vita a una catena di voci capace peraltro di riportare alla luce un islam ancestrale tollerante. Ed è attraverso una vera e propria "chaîne de voix féminines",⁴³² e non per mezzo di un solo narratore, che la diegesi si snoda inglobando nel tessuto narrativo antiche

⁴²⁷ Non va dimenticato che i testi di Latifa Ben Mansour, come si evince da un'intervista rilasciata a Christiane Chaulet Achour, risentono profondamente delle ricerche linguistiche condotte dalla scrittrice nell'ambito della letteratura femminile di tradizione orale: "Je récupérais dans ma mémoire une transmission assurée par les femmes de la famille par les chants et les contes. Je prenais place dans cette chaîne de femmes." C. Chaulet Achour, *Diwan d'inquiétude et d'espoir* cit., p. 166.

⁴²⁸ È significativo notare che tale fascinazione è esercitata principalmente dalle parole arabe. D'altra parte, come afferma anche Ong, le culture orali considerano le parole nella loro essenza sonora e ad esse viene attribuito un potere diretto sulle cose. Cfr. J. W. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, London/New York, Methuen, 1982, p. 32.

⁴²⁹ "Elle trouva une musicalité enchanteresse à cette suite de sons et se dit que ce mot devait être précieux pour que des personnes lui fassent le sacrifice de leur vie." L. Ben Mansour, *Le Chant du lys et du basilic* cit., p. 98.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 271.

⁴³¹ L. Ben Mansour, *La prière de la peur*, Paris, La Différence, 1997.

⁴³² B. Mertz-Baumgartner, *Le rôle de la mémoire chez quelques écrivaines algériennes de l'autre rive*, «Études littéraires maghrébines», 15, 2003, p. 84.

leggende, racconti, versetti del Corano e poesie, dando vita a una “*mémoire culturelle*”⁴³³ polifonica. *La prière de la peur* fa inoltre riferimento alla necessità che la memoria si avvalga della scrittura per eternizzarne l’esperienza e il significato.⁴³⁴ Ma la memoria può anche diventare una condanna. Lo sa bene Hayba, protagonista de *L’année de l’éclipse*,⁴³⁵ una giovane donna algerina alla deriva, la quale, abbandonato il proprio paese, tenta di ricostruirsi una nuova vita cercando di dimenticare lo stupro subito e la violenza dei terroristi che ha messo a ferro e a fuoco l’Algeria.

La memoria e l’autobiografia costituiscono il filo rosso anche di molte opere di Malika Mokeddem (Kénadsa, 1949). Nefrologa di professione fino al 1985, emigrata in Francia già nel 1977 e attualmente residente a Montpellier, la scrittrice domina gli anni ’90 con la pubblicazione di quattro romanzi. Nata nel deserto algerino occidentale da una famiglia originariamente nomade, Malika Mokeddem inizia a scrivere adottando una lingua opulenta e ricca con l’intento di restituire il colore e le suggestioni della propria terra natale e per colmare quell’infinito senso di vastità e di vuoto che i paesaggi desertici dell’infanzia e della giovinezza le hanno trasmesso.⁴³⁶ Il suo primo romanzo, *Les hommes qui marchent*,⁴³⁷ pubblicato nel 1990 da Grasset, è incentrato sulle figure di Leïla e sua nonna Zohra, una donna nomade del deserto i cui racconti, “un hymne aux mots, au langage, à l’imaginaire”,⁴³⁸ restituiscono alla nipote le storie dei fieri popoli degli altopiani e un passato di tradizioni dense di gloria e dignità. La narrazione insiste sul potere e sulla magia della *femme conteuse*

⁴³³ Ovvero di “une structure d’hybridité et de mise en forme narrative du passé.” R. Robin, *Le roman mémoriel, de l’histoire à l’écriture du hors-lieu*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, p. 48.

⁴³⁴ La decapitazione della vecchia Lalla Kenza, fucina di racconti e memoria ancestrale, per mano dei “fous d’Allah” (p. 373), diventa allora eminentemente simbolica del rischio d’estinzione cui si espone una cultura unicamente orale e della necessità, per la donna, di assumere consapevolmente il ruolo di scrittrice.

⁴³⁵ L. Ben Mansour, *L’année de l’éclipse*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.

⁴³⁶ Christiane Chaulet Achour commenta con queste parole le scelte stilistiche di Malika Mokeddem: “elle avait besoin de remplir les grands espaces du désert par la profusion langagière pour apprivoiser l’angoisse.” C. Chaulet Achour, *Noûn. Algériennes dans l’écriture*, Paris, Séguier, 1999, p. 173.

⁴³⁷ M. Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1990, riedito nel 1997.

⁴³⁸ C. Chaulet Achour, *Noûn. Algériennes dans l’écriture* cit., p. 188.

incarnata da Zohra, la quale accompagna Leïla dalla nascita fino alla fine dei suoi studi, quando deciderà di lasciare l'Algeria, e la esorterà affinché diventi anch'ella una maglia della lunga catena di donne che, attraverso i racconti, perpetuano la memoria di un popolo. In controluce a una narrazione largamente autobiografica, ove la storia della giovane Leïla ricorda per vari aspetti quella dell'autrice,⁴³⁹ s'intravede la travagliata storia dell'Algeria dal 1945 fino ai primi anni dell'Indipendenza. Più tardi ne *L'Interdite*⁴⁴⁰ l'autrice attinge di nuovo all'autobiografia, pur senza farne l'elemento essenziale della trama, la quale intende dar risalto alla situazione algerina dipingendo un paese ancora alla ricerca di sé, diviso fra fanatismo retrogrado e desiderio di progresso. In *N'Zid*⁴⁴¹ torna l'immagine possente del deserto, alla quale si contrappone quella del Mar Mediterraneo, "sa plus clémente jumelle."⁴⁴² Attraverso gli occhi e le parole della protagonista, Nora, il mare diventa dunque la rappresentazione pacificata del Sahara, un terzo spazio di libertà e nomadismo in cui si fondono le radici culturali di tante civiltà. L'ultimo romanzo, *Mes hommes*,⁴⁴³ ritorna su un capitolo doloroso della vita di Malika Mokeddem: il rapporto col padre, un uomo intransigente e dispotico con il quale si è consumata una vera e propria rottura, durata ben ventiquattro anni, provocata dalla decisione della scrittrice di sposare un Francese. La prospettiva romanzesca include una feroce critica alla società maschilista algerina, la quale da secoli fa sì che la donna sia costantemente sottomessa alle leggi del padre.

Anche l'ultimo decennio del '900 sarà particolarmente prolifico per Assia Djébar, la quale con *Loin de Médine*⁴⁴⁴ interrompe temporaneamente il filone autobiografico per metterne a fuoco un altro, quello della ricostruzione storica, e ripercorrere il

⁴³⁹ Leïla è nata a Kénadsa e ha compiuto come Malika Mokeddem studi in medicina. Entrambe provengono da una famiglia di origini nomadi.

⁴⁴⁰ M. Mokeddem, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993.

⁴⁴¹ M. Mokeddem, *N'Zid*, Paris, Seuil, 2001.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴³ M. Mokeddem, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005.

⁴⁴⁴ A. Djébar, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.

destino delle prime donne della tradizione musulmana. Se in *Vaste est la prison*⁴⁴⁵ la storia diventa cronaca dei mutamenti avvenuti nella vita quotidiana della donna, soprattutto all'interno del rapporto di coppia, con *Le Blanc de l'Algérie*,⁴⁴⁶ ritorna un affresco storico più ampio in cui il ricordo della scrittrice va alle vittime di quella lunga catena di sangue che ha logorato l'Algeria dalla lotta per l'Indipendenza alle guerriglie dei terroristi integralisti: pagine tragiche che riecheggiano, più tardi, anche in *Oran, langue morte*.⁴⁴⁷

Fra i grandi romanzi di successo di fine secolo non possiamo non citare *La voyeuse interdite*⁴⁴⁸ di Nina Bouraoui. L'autrice franco-algerina, di madre bretone e padre algerino, viene spesso situata dalla critica in quella branca della letteratura proteiforme e in continua evoluzione definita 'migrante' poiché, come afferma Rosalia Bivona, "elle cherche un espace à l'intérieur d'une littérature ouverte sur de nouveaux horizons, pas encore identifiables, et qui est interactive avec tous les codes culturels des deux rives de la Méditerranée."⁴⁴⁹ Il suo romanzo d'esordio traccia il ritratto di Fikria, un'adolescente che trascorre il suo tempo a mutilare il proprio corpo, trasformandolo in oggetto repellente, rappresentazione metaforica di quella sessualità ripugnante che il padre vede in lei, poiché, in quanto donna, moralmente sporca e degenerabile. La protagonista, nonché voce narrante, cercherà di evadere dal calvario di una quotidianità aberrante, spiando da una finestra la realtà esterna, "spectatrice clandestine suspendue au-dessus de la ville";⁴⁵⁰ ma anche il mondo fuori dalle mura domestiche rivelerà un universo non meno intriso di violenza.⁴⁵¹ Sulla scia delle scrittrici che l'hanno preceduta, impegnate nella denuncia della condizione

⁴⁴⁵ A. Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

⁴⁴⁶ A. Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1996.

⁴⁴⁷ A. Djébar, *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997.

⁴⁴⁸ N. Bouraoui, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

⁴⁴⁹ R. Bivona, *Nina Bouraoui: une écriture migrante en quête de lieu*, «Études littéraires maghrébines», 8, 2, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 125.

⁴⁵⁰ N. Bouraoui, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵¹ "Les femmes en colère discutent bruyamment devant le panneau des horaires erronés, rajustent leurs voiles et crachent d'indignation sur le trottoir qui les accueillait avec dureté trois minutes avant; [...] les hommes courent en hurlant derrière la machine indifférente, vocifèrent des phrases incompréhensibles où se mêlent insultes, prières et calomnies." *Ibid.*, pp. 19-20.

femminile all'interno delle famiglie musulmane, Nina Bouraoui prende la parola per decostruire una volta per tutte ogni seduzione ed erotismo che l'immaginario occidentale ha indebitamente attribuito alla donna orientale velata e reclusa.

Fadéla M'Rabet torna alla ribalta nel 2005 con *Une femme d'ici et d'ailleurs*,⁴⁵² continuando la sua autobiografia iniziata con *Une enfance singulière*,⁴⁵³ romanzo polifonico che narra le vicende di una famiglia algerina attraverso lo sguardo delle donne, seguendo la linea matrilineare. In *Une femme d'ici et d'ailleurs* la vicenda personale si precisa più nitidamente attraverso una scrittura che, come un album di ricordi, si snoda attraverso i momenti forti del suo passato, fra i quali spiccano gli studi a Strasburgo, la sua formazione in Europa, concepita come il crocevia culturale che le ha permesso una seconda nascita, il matrimonio con un Francese e infine il padre, Baba, uomo estremamente illuminato per il quale il Corano non era “un recueil d'interdits mais un livre d'éducation spirituelle qui demandait plus de subtilité dans la réflexion que de servilité dans l'obéissance.”⁴⁵⁴ Le pagine di Fadéla M'Rabet evocano anche il Maghreb, con la sua “comédie permanente, celle de l'être par le paraître”⁴⁵⁵ e i suoi uomini che vivono “dans la peur permanente qu'on arrache leur masque.”⁴⁵⁶ E infine con le sue “femmes fantômes”,⁴⁵⁷ ombre titubanti sepolte sotto il velo anche in tempi di canicola, delle quali le giovani musulmane velate della nuova generazione ignorano le sofferenze e la lotta per l'emancipazione. Emancipazione per rigettare il simbolo dell'oppressione, il velo appunto, che hanno dovuto intraprendere e che hanno pagato anche a costo della stessa vita.⁴⁵⁸ La critica alla superficialità della nuova generazione di maghrebine diventa l'occasione per

⁴⁵² F. M'Rabet, *Une femme d'ici et d'ailleurs*, La Tour d'Aigues, Aube, 2004.

⁴⁵³ F. M'Rabet, *Une enfance singulière*, Paris, Balland, 2003.

⁴⁵⁴ F. M'Rabet, *Une femme d'ici et d'ailleurs* cit., pp. 45-46.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵⁸ Fadéla M'Rabet definisce il velo “cette marque d'aliénation à un passé qui n'en finit pas de mourir.” *Ibid.*, p. 39.

denunciare l'alienazione delle *beurettes*,⁴⁵⁹ le quali, barricate dietro un velo di cui ignorano la storia, si muovono a Parigi come a Algeri come veri e propri "ghettos ambulants."⁴⁶⁰

La panoramica sulla letteratura maghrebina si chiude con una figura affascinante e complessa, faro della letteratura femminile, nel nord Africa come nel resto del mondo. Si tratta di Hélène Cixous (Orano, 1937), scrittrice, saggista e drammaturga, difficilmente classificabile nel comparto critico letterario contemporaneo, sia per la variegata genealogia familiare,⁴⁶¹ sia per il suo errare, fisico e letterario, tra luoghi e parole che giungono da tutti i punti cardinali. La sua complessa vicenda biografica diventa il motivo di una continua tensione tra la ricerca di radicamento e l'inevitabile senso di esilio che in parte si placherà con la sua dipartita per la Francia, avvenuta nel 1955, ove deciderà di adottare una nazionalità immaginaria, ovvero la nazionalità letteraria.⁴⁶² A partire dagli anni '70 il suo nome e la sua produzione sempre più feconda vengono associati al dibattito sulla differenza sessuale e sulla scrittura femminile. *Osnabrück*,⁴⁶³ uno degli ultimi testi poetico-narrativi di Hélène Cixous – testi che preferisce definire *fictions* per l'indeterminatezza del termine e per la sua natura meno limitante – esplora episodi della vita intima e privata dell'autrice, intrecciandoli con la storia di quella diaspora ebraica che condusse molti esuli come sua madre a riparare sull'altra riva del Mediterraneo. Ruota attorno alla figura materna e all'infanzia oranese l'ultima *fiction* pubblicata da Cixous nel 2000: *Les rêveries de la femme sauvage*.⁴⁶⁴ L'opera prende le mosse dal luogo in cui operava la madre Ève: un quartiere di Algeri denominato *Ravin de la femme sauvage, bidonville* dove si ammassavano, senza acqua e senza abitazioni, centinaia di diseredati. Qui Ève,

⁴⁵⁹ Vengono chiamate *beurettes*, in *argot*, le figlie della seconda generazione di immigrati maghrebini in Francia.

⁴⁶⁰ F. M'Rabet, *Une femme d'ici et d'ailleurs* cit., p. 42.

⁴⁶¹ Hélène Cixous è originaria di una famiglia ebraica discendente da due diverse linee di diaspora: gli antenati del padre sono arrivati in Africa dalla Spagna, mentre gli antenati della madre sono cecoslovacchi, austriaci, tedeschi.

⁴⁶² Cfr. M. Calle-Gruber, *Photos de racines*, Paris, Éditions des femmes, 1994.

⁴⁶³ H. Cixous, *Osnabrück*, Paris, Éditions des femmes, 1999.

⁴⁶⁴ H. Cixous, *Les rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000.

ostetrica, insegnava alle donne a recuperare la propria forma fisica dopo il parto. Al centro dell'opera vi è la tormentata Algeria degli anni a cavallo dell'Indipendenza, un paese cui l'autrice è legata da un difficile rapporto di amore e odio, per quel mai estinto senso di non accettazione che la sua terra natale le ha sempre ispirato. Gli echi autobiografici si dipanano lungo una narrazione che si svolge in continui andirivieni fra un passato vissuto e il presente della rimembranza, con uno sguardo sempre attento a cogliere le contraddizioni di un'epoca le cui tracce sono ancora oggi sotto i nostri occhi.

Il consueto approfondimento su una scrittrice verrà stavolta dedicato a Maïssa Bey, prolifica autrice di romanzi e di racconti che ha esordito intorno alla metà degli anni '90. *Sous le jasmin la nuit* è l'opera sulla quale affronteremo un'analisi più approfondita cui rimandiamo nell'ultimo capitolo.

3.1.4 *Un ciel trop bleu* di Rachida Titah: il racconto sociale

Rachida Titah (Tlemcen, 1939) affianca all'insegnamento e all'impegno sociale nelle fila di Amnesty International l'attività di scrittrice. Risale al 1996 la pubblicazione de *La Galerie des absentes*,⁴⁶⁵ un saggio-inchiesta frutto di anni di ricerca sulla presenza della donna nella poesia, nelle arti e nei canti tradizionali del Maghreb, dal quale emergono ritratti di donne combattive e ribelli, ben lontane dalle odalische indolenti che popolano l'immaginario occidentale.

Un ciel trop bleu,⁴⁶⁶ pubblicato nel 1997, è una raccolta di venti brevi racconti che affondano le proprie radici nel contesto socio-politico algerino, in un periodo che

⁴⁶⁵ R. Titah, *La Galerie des absentes. La femme algérienne dans l'imaginaire masculin*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1996.

⁴⁶⁶ R. Titah, *Un ciel trop bleu*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1997.

¹²⁸ R. Titah, *Lentilles d'identité*, in *Un ciel trop bleu* cit., p. 73.

va dalla guerra di Liberazione ai giorni nostri, con particolare attenzione alle tematiche dello sradicamento culturale e dell'alienazione.

I personaggi della raccolta, tutti senza nome, contaminati da una violenza in grado di corrodere gli affetti e i legami familiari, si muovono in una topografia non precisata, ma riconoscibile, tra l'Algeria e il nord del Mediterraneo. La vaghezza contribuisce a dar maggior risalto alle dinamiche narrative e alle tematiche che vi ruotano attorno. È rilevante notare che tutti i racconti si sviluppano lungo una trama costruita essenzialmente sulla diegesi, escludendo dunque ogni tipo di mimesi, quasi a voler evidenziare la difficoltà da parte dei protagonisti nel riuscire a prendere concretamente la parola.

In *Lentilles d'identité* un ragazzo di vent'anni sogna la fuga dal proprio paese e da una realtà di miseria e di violenza seminata dalla recrudescenza integralista. Il racconto presenta inizialmente, attraverso un narratore onnisciente alla terza persona, una situazione di crisi. Il protagonista, dilaniato da un dolore, ancora inspiegabile per il lettore, non riesce a dar voce al proprio sgomento:

Il voudrait hurler, mais aucun son ne sort de sa bouche, sa bouche restée ouverte sur un cri impossible dès son réveil, tout à l'heure, ou bien depuis des heures déjà, ou des jours... il ne sait plus.⁴⁶⁷

L'intreccio, basato su un continuo susseguirsi di sguardi all'indietro, preciserà in seguito la natura di tale inquietudine. Scopriremo così, attraverso alcune analessi esplicative, che il giovane, dopo aver nutrito a lungo il miraggio di un altrove di ricchezza e di riscatto, illusoriamente propagandato dai film e della televisione, ha deciso di perseguire il proprio obiettivo e di emigrare nella "ville de ses rêves".⁴⁶⁸ Si tratterà di una vera e propria fuga, un taglio netto con le proprie radici, con la famiglia e con il paese, rafforzato dalla trasformazione che il protagonista ha deciso di operare

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 79.

sul proprio aspetto fisico. Infatti, per riuscire a integrarsi altrove, ha creduto opportuno tingersi i capelli e acquistare, a caro prezzo, un paio di preziose lenti a contatto blu, poiché “il avait envie de transformer un visage qui ne lui plaisait pas.”⁴⁶⁹ Ed è proprio la perdita di tali lenti a gettare nello sconforto il protagonista. Alla fine, straziato dal dolore, senza lenti e con i vestiti lacerati in un raptus di follia, si renderà irriconoscibile a se stesso e agli altri. Ecco allora che il finale completa il quadro di alienazione annunciato fin dall'*incipit*.

È vittima dello sradicamento anche il protagonista di *Interdit de retour*: un anziano algerino dall'età imprecisata, emigrato giovanissimo in una città del nord del Mediterraneo, che giace morente negli ultimi istanti di vita. Ancora una volta l'autrice mette in scena un personaggio che ha tagliato ogni legame con il paese d'origine:

Il avait cru gommer tout lien avec son passé lorsque, s'estimant trahi, jugeant sa dignité bafouée, il avait pris la décision la plus importante de sa vie. Il avait quitté son pays, sa terre et sa famille pour s'insérer en milieu étranger, loin de tout repère. Il s'était interdit le regard en arrière, interdit le souvenir, interdit l'éventualité d'un retour.⁴⁷⁰

Tuttavia, la morte incombente è in grado di far emergere, attraverso il ricordo, lampi fugaci di passato. Riaffiorano allora gli affetti e si susseguono immagini di altri funerali: quello celebrato in terra straniera della moglie, la quale non aveva nemmeno potuto scegliere il pezzo di terra che l'avrebbe accolta per il lungo sonno; o quello della madre morta lontano, al quale non aveva potuto partecipare. E infine il lutto più difficile da accettare: quello del padre, un “héros”⁴⁷¹ cui non aveva mai perdonato la prematura scomparsa. La collera lascia presto il posto alla nostalgia e l'uomo, avvertita la necessità di dire, per la prima volta, qualcosa d'importante al nipote giunto al suo capezzale – forse un frammento di memoria da conservare o da tramandare – non riesce a parlare. “S’il pouvait seulement lui faire entendre, lui faire

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁷⁰ R. Titah, *Interdit de retour*, in *Un ciel trop bleu* cit., pp. 124-125.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.126.

comprendre, un ou deux mots!”⁴⁷² – commenta la voce narrante onnisciente, alludendo alla pregnanza di ciò che il protagonista non è più in grado di esprimere. Solo un grido muto attraversa il suo corpo esanime, un grido che si confonde con la litania cantata dalle donne, ultimo legame con il mondo immutabile delle origini.

La parola rimane dunque prigioniera del corpo e solo a una lacrima, “une perle pleine de mystère”,⁴⁷³ viene affidata la comunicazione dei sentimenti e il messaggio di un ultimo addio. Il racconto, dunque, si chiude ciclicamente sull’immagine dell’*incipit*, ove i fatti narrati, come nell’*explicit*, vengono filtrati dallo sguardo ingenuo del bambino, rapito dalla magia della lacrima trasparente che percorre il volto del nonno. Figlio d’immigrati, il giovane rappresenta quella generazione che non ha conosciuto il paese d’origine degli antenati, dei quali ignora la storia e i travagli. Rachida Titah sembra allora voler richiamare l’attenzione sulla necessità di mantenere viva la memoria del passato, anche se doloroso e legato a una terra dalla quale si è partiti senza farvi ritorno, affinché con la morte non si estinguano i ricordi e il senso delle radici.

3.1.5 *Famille nombreuse* di Nora Merniz: il micro racconto

Figlia di genitori algerini, diplomata presso l’Istituto di Belle Arti di Grenoble, Nora Merniz (Grenoble, 1966) è attualmente un’artista plastica e svolge la professione d’infermiera in un reparto di rianimazione. *Famille Nombreuse*,⁴⁷⁴ ad oggi il primo e unico libro pubblicato dalla scrittrice, è una raccolta di sessantotto brevissimi racconti, che vanno da un minimo di tre righe a un massimo di tredici. Non vi è un nessun ordine cronologico nella distribuzione dei testi, fatta eccezione per il primo racconto, il quale si profila come una sorta di prologo: la voce narrante vi presenta i

⁴⁷² *Ibid.*, p. 123.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁷⁴ N. Merniz, *Famille Nombreuse*, Chambéry, Comp’Act, 2002.

fratelli e le sorelle e annuncia il contesto culturale *entre deux* nel quale prendono corpo le vicende narrate.

Il carattere lapidario dei testi ricorda in parte *Les nouvelles en trois lignes* di Félix Fénéon, soprattutto per la sottile ironia e il velato *humour noir* che distingue certi racconti, come ad esempio *Pacemaker* che riportiamo di seguito:

Mon père est hospitalisé. Chambre double. Léger bruit dans la nuit.
Tic-tac. Il cherche le réveil réveilleur. Il est greffé sur le voisin.⁴⁷⁵

Oppure *La terre*, ove, come si può notare, Nora Merniz è stata in grado di tracciare con poche pennellate uno spaccato storico-sociologico della realtà post-coloniale algerina, dal quale emerge in filigrana lo svantaggio economico lasciato nel nord Africa dalla dominazione francese:

Mon père désherbe à la pioche. [...] Mon père avait beaucoup de terre
dans le sud de l'Algérie. Les colons lui laissèrent la moins fertile. Les
pissenlits font de bonnes salades.⁴⁷⁶

I racconti, veri e propri *flash* che catturano l'intimità di una famiglia algerina emigrata in Francia, sono narrati da un narratore onnisciente alla prima persona, il quale dissemina nell'esile ordito testuale evidenti tracce autobiografiche:

Nous sommes huit enfants. Fatima, Nassira, Adjila, Ahmed sont nés
en Algérie française. Leïla, Linda et moi sommes nées en France.
Mohammed est né en 1962. Il est le seul algérien de la famille.⁴⁷⁷

J'ai trente ans, veuve, sans enfants et le chirurgien a vu de près mes
ovaires.⁴⁷⁸

[...] Je suis infirmière. J'adore les boudins brûlés.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ N. Merniz, *Pacemaker*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 52.

⁴⁷⁶ N. Merniz, *La terre*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 26.

⁴⁷⁷ N. Merniz, *Naître en Algérie*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 9.

⁴⁷⁸ N. Merniz, *La Baraka*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 17.

⁴⁷⁹ N. Merniz, *Makroud*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 20.

Lo stile asciutto, succinto al punto da sfiorare l'essenzialità dell'*haiku*, la concisione del comunicato stampa o del messaggio telegrafico, pare un'evidente eredità della comunicazione mediatica contemporanea, quale la posta elettronica o l'sms. Anche la parola nel suo aspetto grafico visivo si lascia contaminare dal gergo sintetico tipico dei giovani e degli artisti di graffiti *underground*, i quali con estrema economia verbale riescono a evocare concetti, emozioni e malesseri: frammenti di una quotidianità che si consuma veloce. È il caso del quindicesimo racconto intitolato *La K7*. Qui, in appena quattro righe, Nora Merniz è riuscita a far emergere lo scarto culturale e sociale fra la generazione dei padri e quella dei figli:

Je pleurais en regardant une émission sur les immigrés algériens que
j'avais fait enregistrer. Mon père me dit qu'il ne faut pas pleurer pour
«une cassette».⁴⁸⁰

I genitori ritratti dalla voce narrante, appartenenti alla prima generazione d'immigrati, vivono infatti la frattura culturale e linguistica dell'operaio algerino medio, il quale nel paese d'accoglienza ha dovuto cercare di ricostruirsi una vita entrando nel mondo del lavoro e mettendo su famiglia, senza poter frequentare nessun tipo di scuola e dunque senza avere la possibilità d'imparare la lingua francese correttamente. Ecco dunque che alla parola 'cassite' pronunciata dal padre si contrappone la parola 'K7', sintesi verbale e visiva di 'cassette', nonché simbolo dell'avvenuta appropriazione linguistica da parte della generazione dei figli.

La lingua è pertanto spazio di definizione identitaria, segno di una progressiva integrazione. Non è un caso che la madre della narratrice viva lo scarto linguistico in modo ancor più netto rispetto al marito: per lei, donna musulmana, già moglie e madre di otto figli, le occasioni di confrontarsi col mondo esterno e d'integrarsi con la società francese sono minori rispetto al resto della famiglia. Per tale ragione rimarrà

⁴⁸⁰ N. Merniz, *La k7*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 23.

dunque maggiormente ancorata alle tradizioni del paese d'origine e alla lingua araba, come si evince anche dalla lettura del racconto *Le mal du pays*:

Ma mère a suivi mon père. Mes frères et sœurs ont suivi ma mère. Elle supporte la France. L'avion la ramène en Algérie. Quand ma mère est de retour, elle ne comprend plus ses enfant. Ils parlent tous français.⁴⁸¹

Ne *Le Docteur Roibet* la figura della donna è vista all'interno del rapporto di coppia, una sorta di microcosmo dove tutto è deciso dal marito, il quale avrà sempre cura di proteggere la moglie dallo sguardo concupiscente degli altri uomini, compreso quello presunto del medico di famiglia. Nora Merniz ha espunto dalla sintassi del racconto tutti i connettivi, rendendoli impliciti. Anche i nessi causa-effetto sono dati unicamente dalla punteggiatura. Lo stile, che pare attingere alla struttura del sillogismo, evidenzia così quanto ineludibile e inappellabile sia l'autorità dell'uomo sulla donna:

Le Docteur Roibet est le médecin de ma mère. Mon père dit que ma mère est hypocondriaque. Le docteur est jeune et beau. Il aime les jolies femmes. Ma mère est jolie. Mon père le sait. Ma mère a changé de médecin.⁴⁸²

Attraverso *Famille nombreuse*, l'autrice tenta di sollevare il velo sui tabù ancora oggi radicati nella cultura arabo-musulmana e sulla lotta, silenziosa e tenace, intrapresa da alcune donne per rivendicare le proprie libertà di scelta. Ne è la prova il rifiuto da parte della madre della narratrice di diventare sarta, nonostante l'insistenza del marito, nel racconto *La résistance*:

Mon père a acheté une machine à coudre pour ma mère. Ma mère est cuisinière trois fois par jour, technicienne de surface de notre 90 m² et

⁴⁸¹ N. Merniz, *Le mal du pays*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 74.

⁴⁸² N. Merniz, *Le Docteur Roibet*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 46.

nourrice de ses 8 enfants. Sa vie n'est pas cousue de fil blanc. Ma mère refuse d'être couturière.⁴⁸³

La raccolta si conclude con *Le divorce*, un testo in cui succintamente si allude a un problema di scottante attualità nella società algerina: l'isolamento e la riprovazione cui viene condannata una donna divorziata.⁴⁸⁴ Benché i racconti compongano il quadro di una società maghrebina immigrata tutto sommato dinamica e che tenta di rimettere in discussione le proprie chiusure, il finale lascia intendere quanto sia ancora lungo il cammino da compiere affinché si realizzi uno stato sociale più equo.

3.1.6 *Sept filles* di Leïla Sebbar: il racconto *engagé*

La vasta produzione di Leïla Sebbar (Aflou, 1941), iniziata alla fine degli anni '70 con la saggistica, vanta la pubblicazione di quattro raccolte di racconti, ben undici romanzi e cinque raccolte di racconti redatte in collaborazione con altri scrittori. Nel nostro lavoro privilegeremo lo studio di *Sept filles*, una raccolta pubblicata presso Stock nel 2003. Si tratta di sette storie ambientate, dagli anni '20 ai giorni nostri, in luoghi spesso imprecisati delle due rive del Mediterraneo, tra l'Algeria e la Francia. Le trame ruotano attorno a complesse, coraggiose, spesso tragiche figure di donne che lottano contro abusi e tabù.

La fille de la maison close, è la storia di una giovane prostituta, Mériéma, fuggita da un bordello – descritto come una sorta di “palais des Milles et Une Nuits”⁴⁸⁵ algerino – e della sua *maîtresse*. La voce narrante cala il lettore in *medias res*, nel momento in cui la tenutaria, alla ricerca della sua protetta, chiama il suo nome. Da

⁴⁸³ N. Merniz, *La résistance*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 75.

⁴⁸⁴ “Ma tante a une petite fille. Si elle veut se remarier, elle doit abandonner sa fille. Ma tante est divorcée. En Algérie, c'est souvent un statut définitif.” N. Merniz, *Le divorce*, in *Famille Nombreuse* cit., p. 76.

⁴⁸⁵ L. Sebbar, *La fille de la maison close*, in *Sept filles*, Paris, Thierry Magnier, 2003, p. 14.

qui si apre una narrazione di secondo grado nella quale la *maîtresse* prende la parola e, attraverso ampie analesi, racconta la propria giovinezza, le proprie scelte di vita, la storia della bella Mériéma e di altre fanciulle che ha ospitato nella sua casa di piacere. La voce del narratore principale subentra con parsimonia per fornire un'analisi interna con la quale fa luce sullo stato d'animo della protagonista, per fungere da raccordo tra una digressione e l'altra e, alla fine, per formulare una chiusura narrativa nella quale la Madame, ormai rassegnata, sembra voler dimenticare la scomparsa di Mériéma. Il finale giunge dopo una serie di ellissi che contribuiscono a avvolgere di mistero e di mito la figura della bella fuggitiva, lasciando il lettore incerto sul suo destino e sulla sua reale natura.

Una delle tematiche centrali di questo e – come vedremo – di altri racconti è lo sguardo. Il *récit* diventa uno strumento efficace per denunciare la natura dello sguardo orientalista e il suo potere oggettivizzante, di dominazione nei confronti dell'altro. Tale motivo ritorna ne *La fille au hijeb*, la cui vicenda mette in scena l'emarginazione e l'isolamento cui è condannata la protagonista, Yasmine, dagli stessi familiari che la crescono costringendola alla rigida osservanza dei precetti islamici. La *routine* di un'esistenza doppiamente sradicata – dal paese di origine e dal paese di accoglienza in cui è emigrata con la famiglia – viene sottolineata mediante l'uso reiterato di tempi verbali al presente che sembrano eternare la condizione di marginalità. L'irruzione dello sguardo indiscreto di un fotografo nella vita della ragazza, alla fermata del *métro*, assume i contorni di un vero e proprio abuso, una violenza. Lo scatto fotografico verrà prontamente punito da due uomini, forse i fratelli della giovane donna: “il <le photographe> ne voit pas les deux hommes qui s'avancent vers lui, silencieux, déterminés. [...] Ils le traînent, hurlant, l'appareil rebondit sur le béton, ils disparaissent.”⁴⁸⁶ Il narratore, attraverso un abile gioco di rinvii e di indugi, riesce a giungere al momento della catastrofe lasciando che l'epilogo venga soltanto intuito.

⁴⁸⁶ L. Sebbar, *La fille au hijeb*, in *Sept filles* cit., p. 89.

La fille et la photographie è la storia di una madre che racconta alla figlia l'infanzia algerina sugli Hauts Plateaux. La narrazione allude ad un livello metatestuale nel quale si fa più volte riferimento al valore della parola come testimonianza, all'importanza del ricordare per non dimenticare: "[...] ainsi de mère en fille, que rien ne soit oublié, pas le moindre mot de l'histoire...",⁴⁸⁷ "je deviens folle... Mais si tu ne m'écoutes plus, si tu ne veux pas entendre... qu'est-ce que je vais devenir, moi? [...] Écoute-moi, écoute ta mère."⁴⁸⁸ Il tema del *regard volé* è al centro anche di questo racconto e costituisce il nucleo tematico di una storia che da anni viene trasmessa oralmente di madre in figlia. Il momento analettico ritorna con dovizia di particolari a un episodio avvenuto durante l'Occupazione, quando un gruppo di soldati francesi fece irruzione in un villaggio per fotografare le donne, obbligandole a togliersi il velo.

Memoria e testimonianza sono il *leitmotiv* de *La fille dans l'arbre*. Un narratore onnisciente racconta di antichi gesti rituali che le donne del villaggio compiono da tempi immemori e del silenzio che la loro scomparsa ha lasciato. L'attenzione è rivolta a un recente episodio – rispetto all'*hic et nunc* della narrazione – di straziante ferocia: la violenza e il rapimento di una giovane fanciulla avvenuto nei pressi di una quercia. Dopo un indugio narrativo volto a creare sospetto e attesa, il lettore comprende che la voce narrante e il punto di focalizzazione hanno la loro centralità nell'albero, sorta di impotente testimone. L'agnizione avviene solo alla fine attraverso un sommario che mette in ordine le informazioni sul destino della fanciulla abusata e precisa maggiormente l'identità dell'io narrante: "Et moi, je n'ai pas su le secret de la petite, ces mots qu'elle a gravés dans un creux de jeune branche. La branche a vieilli, mais je sens les mots et les lettres, je les sens. Un jour quelqu'un les lira, peut-être elle [...]."⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ L. Sebbar, *La fille et la photographie*, in *Sept filles* cit., p. 57.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁸⁹ L. Sebbar, *La fille dans l'arbre*, in *Sept filles* cit., p. 44.

La rivolta e la trasgressione sono invece i temi principali dei restanti tre racconti. *La fille avec des Pataugas* è la storia di una madre che apprende dalle indiscrezioni delle donne di un *hammam* e poi da una cugina che la figlia è fuggita nelle montagne per raggiungere un gruppo di partigiani resistenti. La disposizione tipografica delle frasi nella pagina, il ritmo dell'eloquio e le frequenti ellissi restituiscono l'atmosfera di incertezza e trepidazione nella quale la donna vive la lontananza della figlia e la frammentarietà di notizie che riesce a carpire sul suo conto.

La fille des collines è la storia di Petite, della sua passione per la corsa, della sua sfida agli *interdits* della società musulmana – perché “les filles et les femmes qui courent à moitié nues [...] sont des ennemies de Dieu et de la religion”⁴⁹⁰ – e della sua fuga nel *maquis*, ovvero nelle fila dei resistenti contro i coloni francesi. Fin dall'inizio, grazie ad una digressione prolettica e predittiva, si capisce che quella della ragazza sarà una fuga senza ritorno e una lotta contro i *cliché* di una società tradizionalista: “Elle n'apprendrait jamais ce qu'une fille doit savoir pour tenir une maison debout, comme sa mère et la mère de sa mère jusqu'à la première Hawa...Ève.”⁴⁹¹

Ne *La fille en prison* Nadia, una giovane algerina detenuta in un carcere francese, riesce ad opporsi alla pratica del matrimonio combinato voluto dalla famiglia e a sposarsi con l'uomo che ama. La rivolta è gridata a gran voce: “Me marier comme les femmes de chez eux, ça jamais, vous m'entendez, jamais.”⁴⁹² Alla fine il vestito da sposa, confezionato amorevolmente dalle due compagne di cella, diventa un duplice strumento di fuga: permette a Nadia di rompere col suo paese d'origine e con le sue tradizioni e, una volta ridotto in strisce sottili, diventerà una corda che consentirà – si presume – l'evasione di Nadia e delle due amiche detenute.

La fuga, come si evince da questo breve *excursus*, è uno dei temi ricorrenti in questo come in altri testi di Leïla Sebbar. Fuggire diventa per i personaggi della

⁴⁹⁰ L. Sebbar, *La fille des collines*, in *Sept filles* cit., p. 76.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁹² L. Sebbar, *La fille en prison*, in *Sept filles* cit., p. 97.

scrittrice algerina l'unica dimensione per ribadire la propria libertà, la propria origine multiculturale e la propria ribellione alla leggi imposte dalla tradizione.

Écris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient.

Hélène Cixous, *Le rire de la méduse*

3.2 Potere e strategie del raccontar/si nella narrativa di Maïssa Bey

3.2.1 Le attività e le opere

Maïssa Bey, pseudonimo di Samia Benameur,⁴⁹³ nasce nel 1950 a Ksar-el-Boukhari, città degli Hauts Plateaux. Giovanissima, perde il padre, insegnante e combattente del FLN, morto a causa delle torture inflitte dall'esercito francese durante la guerra di liberazione nazionale.

Ha vissuto ad Algeri ove ha frequentato la facoltà di lettere presso la Scuola Normale Superiore. Moglie e madre di quattro figli, ha insegnato francese nelle scuole secondarie prima di diventare consigliera pedagogica a Sidi-Bel-Abbès, dove oggi risiede. È cofondatrice e presidente di un'associazione di donne algerine, "Parole et écriture", per la quale crea laboratori di scrittura e di lettura e partecipa

⁴⁹³ Quando agli inizi degli anni '90 Maïssa Bey ha iniziato a scrivere non le era possibile firmarsi col proprio nome, poiché allora le minacce di morte pendevano sulla testa di tutti coloro che per mezzo dei loro scritti o delle loro parole rimettevano in discussione l'ordine degli integralisti. Nel momento in cui ha pensato che fosse necessario adottare uno pseudonimo, è stata la madre a suggerirle quello di Maïssa, nome che peraltro avrebbe voluto darle alla nascita. Bey è invece il cognome della nonna materna. In proposito la scrittrice dice: "C'est donc par des femmes que j'ai trouvé ma nouvelle identité, ce masque qui me permet aujourd'hui de dire, de raconter, de donner à voir sans être immédiatement reconnue." M. Bey, *À contre-silence*, Grigny, Paroles d'Aubes, 1998, p. 33.

regolarmente alla rivista “Étoile d’encre”, pubblicata dalla casa editrice franco-algerina Chèvrefeuille étoilée.

Nel 1996 pubblica il suo primo romanzo, *Au commencement était la mer*, presso la casa editrice Marsa di Parigi, nel quinto numero della collezione Algérie Littérature/Action.⁴⁹⁴

Nel 1998 esce presso Grasset *Nouvelles d’Algérie*, raccolta di storie che a Parigi ottiene il Grand Prix de la nouvelle de la Société des Gens de Lettres.

Nel 1999, presso la casa editrice Parole d’Aube, pubblica *À contre-silence*, un’opera che raccoglie, assieme ad alcuni testi inediti, un’intervista di Martine Marzloff, un tentativo di fissare per iscritto ricordi sparsi, scambi d’opinione, conversazioni avuti con la scrittrice algerina alcuni anni prima. Nel testo confluiscono i ricordi d’infanzia di Maïssa Bey: la sua passione per i libri, il suo rapporto affettivo con la lingua francese, “un bien précieux et peut-être même comme un «butin de guerre»”,⁴⁹⁵ il desiderio di capire ciò che le accadeva intorno durante la guerra di liberazione, infine il “premier déchirement”,⁴⁹⁶ la morte del padre. Un’ampia digressione è riservata alla scrittura, concepita come una necessità, un atto di creazione, ma soprattutto un gesto irrinunciabile di trasgressione, poiché con la parola è possibile rompere il silenzio imposto da ogni tipo di costrizione morale o religiosa, fattori determinanti e strettamente connessi in Algeria. Scrivere è un *engagement*. Significa dunque liberar/si, ma anche ritrovar/si, poter disporre di un mezzo portentoso per agire su una realtà insopportabile e creare delle alternative. Con queste parole Maïssa Bey ne esalta il valore:

[...] les mots écrits ont le pouvoir magique d’éclairer et de transformer le monde, de mettre à nu les plus intimes de nos pensées,

⁴⁹⁴ Riedito in Algeria nella collezione tascabile, e nel 2003 in Francia, sempre nella serie tascabile, presso L’Aube.

⁴⁹⁵ M. Bey, *À contre-silence* cit., p. 25. L’espressione «butin de guerre» è una citazione da Kateb Yacine.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

et surtout de nous donner à voir l'invisible, ce qu'il y a au-delà des choses.⁴⁹⁷

Nel 2001 esce il suo secondo romanzo, *Cette fille-là*, ottenendo il premio Marguerite Audoux. L'anno successivo pubblica il racconto *Entendez-vous dans les montagnes...* presso L'Aube, in collaborazione con Barzakh.

Nel 2004 Maïssa Bey dà alle stampe la sua seconda raccolta di racconti, *Sous le jasmin la nuit*, ancora una volta presso L'Aube, alla quale dedicheremo un approfondimento nel capitolo successivo.

Sempre nel 2004 le edizioni Chèvrefeuille étoilée pubblicano *L'ombre d'un homme qui marchait au soleil*, un brevissimo saggio che contiene alcune riflessioni su Albert Camus, precedentemente esposte in occasione di un colloquio intitolato *Albert Camus et le mensonge*, organizzato nel novembre del 2002 dalla biblioteca del Centre Pompidou. Qualcosa di speciale lega Maïssa Bey allo scrittore franco-algerino: “un sentiment étrange qu'il s'adressait à une part secrète de mon être que je croyais être la seule à connaître”⁴⁹⁸ – afferma l'autrice nell'introduzione al volume. La scrittrice ha cercato di andare oltre il personaggio di spicco dell'esistenzialismo per tracciarne la dimensione umana, mossa da quella ricerca di autenticità che accomuna entrambi. Ne emerge il ritratto di un uomo coraggioso e tenace che ha saputo affrontare “l'obscur en soi-même”,⁴⁹⁹ ovvero “ce double qui parfois nous effraie et que nous connaissons si bien.”⁵⁰⁰ Con l'autore de *L'étranger* condivide inoltre la strenua lotta contro il silenzio e soprattutto la resistenza alla menzogna cui troppo spesso l'uomo cede per conformarsi all'immagine che la società predefinisce e sceglie per lui.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹⁸ M. Bey, *L'ombre d'un homme qui marchait au soleil*, Montpellier, Chèvrefeuille étoilée, 2004, p. 12.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

La scrittrice ha inoltre partecipato ad opere collettive fra cui *Une enfance d'outre-mer*,⁵⁰¹ raccolta di testi curati da Leïla Sebbar, *Des nouvelles d'Algérie*, antologia dedicata alla prosa breve algerina contemporanea a cura di Christiane Chaulet Achour, e *Algérie 40 ans après*, pubblicata nel 2003 da L'Aube-Littera 05. Quest'ultimo volume, sul quale torneremo brevemente, raccoglie i contributi di cinque scrittori algerini – Mohamed Kacimi, Nouredine Saadi e Leïla Sebbar hanno scritto dalla Francia, Maïssa Bey e Boualem Sansal dall'Algeria che non hanno abbandonato – i quali per tre mesi, da agosto a ottobre 2002, sono stati invitati a tenere un diario intimo e politico. Nell'anno del quarantesimo anniversario dell'Indipendenza algerina, i cinque autori, in esilio o in patria, consegnano dunque immagini e riflessioni sull'Algeria di ieri e di oggi traendo spunto dagli eventi del quotidiano, dai ricordi e dalle notizie trasmesse dalla televisione o apprese dai giornali. Con l'opera *Faut-il aller chercher des rêves ailleurs que dans la nuit?* Maïssa Bey ci offre circa quaranta pagine di un diario nel quale stabilisce un dialogo con un ipotetico lettore⁵⁰² e prende la parola per tracciare l'affresco di un paese profondamente martoriato dalla Guerra d'Indipendenza e dal più recente terrorismo. Si tratta di una sfida e di una lotta contro il silenzio per assolvere il dovere di raccontare la propria visione dei fatti:

Quand tout nous condamne au silence, se dire, dans le secret de la page, que le monde tel qu'il est dans la réalité ne doit pas nous opprimer, nous empêchant ainsi d'aller puiser dans notre vérité profonde, et qu'il faut trouver le moyen de s'en sortir, au sens réel du terme. [...] L'écriture ne peut naître et prendre forme qu'au delà du cri.⁵⁰³

⁵⁰¹ L. Sebbar (a cura di), *Une enfance outremer*, Paris, Seuil, 2001. Il racconto contenuto in questa raccolta, *C'est quoi un arabe?*, è confluito successivamente nella raccolta *Sous le jasmin la nuit*.

⁵⁰² Maïssa Bey si rivolge direttamente a tale interlocutore virtuale chiedendo complicità in cambio di sincerità:

“Mais je vous ennue peut-être ? Déjà ? C'est que nous avons plus de deux mois à parcourir ensemble! Mais je vous promets que... non, pas de promesses ! Une exigence: être sincère, autant que je pourrai.” M. Picard (a cura di), *Journal intime et politique. Algérie, 40 ans après*, La Tour d'Aigues, L'Aube-Littera 05, 2003, p. 13.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 37.

A fianco della Storia, quella dei manuali fatta di date e di nomi, prende corpo la storia minore della gente senza nome e senza volto: si accenna ai razionamenti dell'acqua, agli scempi urbanistici che sostituiscono alle mura di origine romana anonime strutture di cemento, alla Casbah diventata ormai "un cliché, une mauvaise carte postale",⁵⁰⁴ a una società nella quale s'inasprisce ogni giorno di più il divario tra la povertà e l'opulenza dei nuovi ricchi. Si scopre così il volto di una nuova Algeri che guarda con diffidenza ma anche con morbosa attrazione ai modelli occidentali che ormai giungono massivamente attraverso le antenne paraboliche issate su ogni balcone.⁵⁰⁵ I fatti di cronaca diventano lo spunto per aprire all'interno della scrittura diaristica alcune digressioni sulla precarietà del presente: la notizia di un clandestino trovato dopo quaranta ore passate in mare aperto offre lo spunto per riflettere sul dramma degli *harraga*, letteralmente "ceux qui brûlent",⁵⁰⁶ coloro che sono disposti a tutto, perfino a imbarcarsi su navi straniere senza conoscerne la destinazione, pur di cercare fortuna in un altro paese; oppure l'ennesima notizia che riferisce di un imbianchino caduto senza protezione e morto a causa dell'"irresponsabilité criminelle des autorités."⁵⁰⁷ Quella che parla attraverso le pagine di un diario destinato a essere pubblico è una Maïssa Bey lucida, attenta a cogliere le contraddizioni della società contemporanea e i compromessi cui i giovani d'oggi ancora devono scendere per poter vivere l'amore in un contesto puritano e conservatore quale è tuttora l'Algeria. Ecco allora che la musica Raï diventa il simbolo dei desideri nascosti o repressi, la voce di un malessere nato dalla marginalità, dall'ingiustizia sociale, dai tentativi di evasione falliti.

Le ultime pagine del diario spiegano il riserbo che Maïssa Bey ha deciso di mantenere riguardo al proprio rapporto con i familiari, seppur nello spazio di una

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁰⁵ "Alger se découvre ensemencée d'innombrables corolles blanches amarrées aux balcons par des tiges d'acier et tournées vers le ciel comme pour tendre l'oreille aux rumeurs du monde." *Ibid.*, p. 26.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 32.

scrittura intima. Le ragioni di tale pudore sono forse da ricercare nella complessità dell'attività di scrittrice che, come ella stessa sostiene, la rende agli occhi dei propri cari “étrange, et étrangère aussi”⁵⁰⁸ per quel turbamento suscitato dalla scrittura concepita come *dévoilement* e *trahison*.⁵⁰⁹ Non a caso ammette con queste parole la presenza di tracce autobiografiche nelle proprie opere: “je ne dirais pas qu'un peu de mon sang ne coule pas dans leurs <des personnages> veines.”⁵¹⁰

Nel 2005 Maïssa Bey ha inoltre collaborato alla redazione di due cataloghi fotografici. Per *Sahara mon amour*⁵¹¹ la scrittrice ha composto un lungo poema che accompagna le fotografie di paesaggi e volti sahariani scattate da Ourida Nekkache. *Soleils d'hiver* è invece il titolo del testo confluito, assieme ai contributi di Malek Alloula e Benjamin Stora, nel catalogo fotografico di Étienne Sved, *Alger 1951. Un pays dans l'attente*,⁵¹² volume che raccoglie immagini a metà strada tra il *reportage* giornalistico e il documentario etnografico di un'Algeria ‘in attesa’ della rivolta contro l'occupazione francese.

Tre dei suoi testi sono stati riadattati per il teatro: *La Plume et le Couteau*, adattamento dalle *Nouvelles d'Algérie* ad opera della Compagnia Œil du Tigre al teatro nazionale di Reims nel 2003; *Éclats de silence*, messa in scena dalla compagnia Théâtre'elles di Montpellier nel 1999; infine *Filles du silence*, adattamento da *Cette fille-là* a cura di Jocelyne Carmichaël, sempre con la compagnia Théâtre'elles, messa in scena in Francia e in Algeria.

A chi le chiede perché scrive, Maïssa Bey risponde che oggi non ha ormai più scelta poiché, come lei stessa commenta, “l'écriture est mon ultime rempart, elle me sauve de la déraison et c'est en cela que je peux parler de l'écriture comme d'une nécessité vitale.”⁵¹³ In un'intervista con Abdelmajid Kaouah per la rivista «Notre

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁰⁹ Cfr. *ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁵¹¹ M. Bey, *Sahara mon amour*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2005.

⁵¹² *Alger 1951. Un pays dans l'attente*, Manosque-Alger, Le bec en l'air-Barzakh, 2005.

⁵¹³ M. Bey, *À contre-silence* cit., p. 35.

Librairie» l'autrice ammette che per una donna, e soprattutto per una donna della sua generazione, aver potuto studiare è stata una fortuna, ma ciò l'ha anche posta in una situazione di trasgressione che commenta così:

Parce que j'occupe un espace d'habitude réservé aux hommes, et que prendre la parole en public, même si c'est par le biais de l'écriture, c'est transgresser le devoir de réserve qui est le nôtre, à nous femmes...⁵¹⁴

Con una scrittura “de la sobriété et de l'intime”,⁵¹⁵ sempre alla ricerca del *mot juste* per trasmettere il quotidiano e l'insolito dell'onnipresente Algeria e della sua gente, Maïssa Bey ci propone romanzi e racconti che s'interrogano sulla vita e sulla morte, ribadendo costantemente il valore della *prise de parole*. Ed è soprattutto nelle donne alla ricerca di verità e libertà che la sfida contro il silenzio diventa un “combat pour la survie.”⁵¹⁶

3.2.2 *Au commencement était la mer*: il coraggio della rivolta

Au commencement était la mer è il primo romanzo di Maïssa Bey, scritto nell'urgenza di dover mettere nero su bianco alcune scene drammatiche e dolorose cui era stata testimone in gioventù, nel tentativo di poter finalmente liberarsi di certe immagini che negli anni hanno continuato a abitare la sua memoria fino a ossessionarla. Con queste parole, infatti, l'autrice commenta nell'intervista con Martine Marzloff l'episodio dell'aborto della protagonista:

⁵¹⁴ A. Kaouah, *Maïssa Bey: la parole conquise. Propos recueillis*, in «Notre Librairie», 155-156, juillet-décembre 2004, p. 76.

⁵¹⁵ C. Chaulet Achour, *Écrire en Algérie- Maïssa Bey, sept années de création*, «Notre Librairie», 150, avril-juin 2003, pp. 76-80.

⁵¹⁶ C. Chaulet Achour, *L'auteur répond aux questions d'Algérie Littérature/Action*, «Algérie Littérature/Action», 5, novembre 1996, p. 76.

Chronologiquement, les pages racontant l'avortement de Nadia sont les premières que j'ai écrites, d'un seul trait, sans aucune rature, tant était grand mon désir de me défaire d'une scène dont le souvenir ne me laissait aucun répit. Depuis toujours, je savais que lorsque j'écirais, je veux dire pour donner à lire, je raconterais cette scène, au risque de choquer, dans toute sa violence, comme elle avait été vécue, dans la douleur et la solitude, par l'une de mes amies qui avait par la suite tenté de se donner la mort, parce qu'elle ne supportait plus son corps.⁵¹⁷

Costituito da brevi capitoli scritti con una lingua essenziale e al contempo poetica,⁵¹⁸ il romanzo, che inizialmente avrebbe dovuto intitolarsi *La faiseuse d'histoire*,⁵¹⁹ è ambientato durante gli anni bui del terrorismo, in un'Algeria sfigurata dall'odio e dalla guerra civile, dove "plus personne ne rêve".⁵²⁰ La vicenda mette in scena una giovane algerina, Nadia, che come Antigone, designata esplicitamente quale modello letterario e esistenziale, sceglie di morire piuttosto che obbedire a un ordine sociale ingiusto e alienante, di cui è simbolo il fratello Djamel, plagiato da predicatori di una religione settaria e integralista, descritto come "ombre furtive qui traverse leurs vies en silence..."⁵²¹

La trama lineare e la centralità della figura di Nadia che evolve in un percorso di crescita e di consapevolezza configurano l'opera come una sorta di *Bildungsroman*. Sono tipici del genere l'itinerario che la protagonista compie in *quête de soi*,

⁵¹⁷ M. Bey, *À contre-silence* cit., pp. 26-27.

⁵¹⁸ "Écrire dans un style proche de la poésie, dans ce qu'elle a de dense, de concis, c'était prendre un risque. [...] Mais la forme achevée de ce récit n'est rien d'autre que l'expression d'une profonde souffrance qu'il m'était impossible de conjurer autrement. *L'auteur répond aux questions d'Algérie Littérature/Action*, «Algérie Littérature/Action», 5, novembre 1996, p. 77.

⁵¹⁹ Il primo titolo ribadiva peraltro la pregnanza della figura di Nadia e ne esaltava la sua dote di abile *conteuse*: non solo di storie di fantasia raccontate per intrattenere i fratelli, ma anche di menzogne dette per riuscire a vivere momenti di libertà. Con queste parole descrive la protagonista a Martine Marzloff: "Un personnage féminin très proche d'une part de ce que j'ai été, et d'autre part semblable à bien des jeunes filles que je côtoie journellement. Volonté de dire, avec toute la liberté que peut donner l'alibi de la fiction, la réalité vécue par les femmes en Algérie." M. Bey, *À contre-silence* cit., p. 26.

⁵²⁰ M. Bey, *Au commencement était la mer*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1996, p. 120.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 15.

costellato d' interrogativi esistenziali,⁵²² per vivere “ses dix-huit ans brodés d'impatience, de désirs imprécis et fugitifs”,⁵²³ il risveglio dei sensi, la passione per le letture nelle quali s'immedesima nella solitudine della propria camera e la lezione che, a proprie spese, ha appreso sulla necessità di adeguarsi al conformismo culturale che per la donna prevede il silenzio e la sottomissione.⁵²⁴ È da ascrivere al romanzo di formazione anche la sua educazione sentimentale e dunque la storia d'amore con Karim che le farà scoprire sentimenti ed emozioni nuovi,⁵²⁵ al quale si concederà commettendo l'irreparabile e infrangendo il sacro tabù della verginità.⁵²⁶

L'intero romanzo presenta caratteristiche affini con la tragedia greca: infatti, oltre al ristretto numero di personaggi, al palinsesto tragico dell'Antigone cui si fa riferimento, sono numerosi i segnali premonitori che indicano la catastrofe finale come compimento di una morte annunciata.⁵²⁷ Bouba Tabti in proposito commenta:

La menace plane dès le début du roman, concrétisée par le parallélisme et l'opposition des deux trajectoires existentielles du frère et de la sœur, et les indices semés dès l'incipit, qui installent le malaise.⁵²⁸

Ripercorrendo i primi capitoli, troviamo una Nadia vitale che all'alba si gode una passeggiata sulla spiaggia vicino a casa, “instants volés de ses rencontres secrètes

⁵²² “Perdue à la lisière de deux mondes qui s'affrontent aujourd'hui, qui est-elle ? Saura-t-elle dire ses élans, son désir d'être ?” *Ibid.* p. 20.

⁵²³ *Ibid.*, p. 17.

⁵²⁴ “D'abord à l'école primaire, puis au collège. Elle a dû apprendre à se taire. Rentrer dans le rang. Elle a très vite compris que pour être la meilleure, il lui fallait seulement restituer, comme une nourriture mal digérée, avec le même dégoût, ce qu'on lui enseignait. Rien de plus. Se conformer à ce que tous attendaient d'elle.” *Ibid.*, p. 35.

⁵²⁵ “Elle sent, sans même tourner la tête, la brûlure de son regard pour elle, plus forte encore que la brûlure du soleil.” *Ibid.*, p. 46.

⁵²⁶ “Dans sa chambre, Nadia se retrouve sur ses lèvres, sur son corps rompu, l'odeur de la mer, le poids de la terre qui l'a faite femme.” *Ibid.*, p. 85.

⁵²⁷ Ricordiamo anche queste parole eloquenti e incisive tratte dal penultimo capitolo che evidenziano come la morte abbia permeato il destino di Nadia: “La mort. Encore. Toujours. Où qu'elle aille.” *Ibid.*, p. 147.

⁵²⁸ B. Mohammedi-Tabti, *Trois œuvres féminines aujourd'hui: une réécriture du tragique?*, «Études littéraires maghrébines», 14, 1999, pp. 98-99.

avec la mer.”⁵²⁹ Ma il narratore onnisciente alla terza persona annuncia in prolessi una minaccia incombente: “De quoi, de qui a-t-elle peur?”⁵³⁰ All’improvviso si profila l’ombra del fratello che la sorprende in “flagrant délit de liberté.”⁵³¹ In seguito Nadia avrà modo di comprendere in parte la ritrosia e l’intransigenza di Djamel allorché ella scoprirà di nascosto il contenuto delle cassette che ascolta ogni giorno:

Étranges paroles. Sans musique. Paroles de haine et de violence. Martelées plutôt que dites par des prédicateurs aux accents passionnés et incendiaires. [...] Des diatribes contre LA femme. Contre sa perversion originelle.⁵³²

Infine, il contenuto di un brevissimo capitolo centrale si pone come esergo alla tragica storia d’amore con Karim e sottolinea l’intima unione di amore e morte:

Elle se dit... de toutes les histoires qu’on lit ou qu’on raconte, les plus belles sont les histoires d’amour sur fond de mort. [...] Mais déjà, déjà dans le mot amour, il y a presque toutes les lettres de la mort.⁵³³

Ben presto Karim respinge la giovane amante decidendo di sottostare alle leggi familiari secondo le quali “le mariage est une affaire de famille”;⁵³⁴ a Nadia non resterà che vivere in solitudine la scoperta della gravidanza e l’aborto, sequenza, quest’ultima, che si configura come l’acme diegetico di drammaticità perché “négation de l’autre et de soi.”⁵³⁵ Col volgere della trama verso eventi dolorosi e

⁵²⁹ M. Bey, *Au commencement était la mer* cit., p. 10.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² *Ibid.*, p. 58.

⁵³³ *Ibid.*, p. 60.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵³⁵ L. Ibrahim-Ouali, *Ce quotidien aux odeurs de violence et de mort algériennes sur le champ de bataille*, «Francofonia», 43, autunno 2002, p. 17.

tragici la scrittura subisce un andamento più spezzato, come a sottolineare la lacerazione nell'intimo di Nadia.⁵³⁶

Nell'epilogo si compie il destino tragico e eroico della protagonista, la quale, scegliendo in un atto di estremo coraggio di confessare al fratello le ultime vicende che l'hanno riguardata,⁵³⁷ va consapevolmente incontro alla propria morte. Il romanzo si chiude su una scena a forte tensione emotiva e narrativa, dove, ancora una volta, si contrappongono la pulsione vitale della ribelle e idealista Nadia che corre con le braccia al cielo e la pulsione di morte del fratello in procinto di lapidarla.

Nella postfazione al romanzo, Claire Etcherelli⁵³⁸ vede in Nadia l'immagine della stessa Algeria, martoriata dalla guerra civile, lapidata dai propri stessi figli: una paese che genera la morte e "se vide lentement de cette vie qui l'a un jour habitée."⁵³⁹

3.2.3 *Nouvelles d'Algérie: 'éclats de voix'*

Attraverso una variegata galleria di personaggi, la raccolta *Nouvelles d'Algérie* evoca l'Algeria spazzata dal vento della guerra civile che ha imperversato nel paese a partire dalle elezioni legislative del dicembre 1991, vinte dal FIS, il Fronte islamico di salvezza. Alla base dei dieci racconti vi è un bisogno profondo di dire e rendere visibili le atrocità di una guerra occultata dai *media*, nella stessa Algeria come nel resto del mondo. Molti scrittori, come la stessa Maïssa Bey, hanno avvertito la necessità e l'urgenza di colmare con la scrittura tale lacuna di rappresentazione, pur

⁵³⁶ A proposito dello stile sobrio e spoglio che caratterizza il romanzo nella seconda parte, Maïssa Bey afferma: "L'histoire de Nadia a éclaté alors en fragments, au fur et à mesure que volaient en éclats ses illusions, ses élans vers la lumière et son désir innocent de bonheur. Son cheminement douloureux ne pouvait qu'être raconté de la sorte, c'était une évidence, une exigence." M. Bey, *À contre-silence* cit., p. 31.

⁵³⁷ "Elle lui raconte une histoire qu'elle n'a pas inventée. Une histoire d'amour, de silence et de mort. La mort qu'elle a donnée, un jour, seule dans sa chambre." *Ibid.*, p. 151.

⁵³⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 153.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 123.

con la consapevolezza della difficoltà di dire l'indicibile.⁵⁴⁰ L'intento è quello di preservare dall'oblio il dolore della Guerra, dare la parola al popolo algerino, soprattutto alle sue donne, spesso ridotte al silenzio.

La raccolta di racconti, incentrata su temi come la morte, la rivolta, la ricerca della verità e l'affermazione di sé, si rivela dunque un genere particolarmente efficace per la rappresentazione di "cet événement confus et épars"⁵⁴¹ che è la guerra. I personaggi, spesso anonimi perché in cerca d'identità o comunque rappresentativi di uno spaccato sociale, sono generalmente membri di una famiglia disunita, coppie senza amore, individui soli che comunicano attraverso monologhi, volti a restituire il caos interiore. Ogni racconto, il cui titolo è segnalato nell'indice finale⁵⁴² per conferire alla raccolta una maggiore fluidità, si configura come l'evocazione di un breve periodo dell'esistenza di uno o più personaggi, componendo quello che Ibrahim-Ouali definisce frammento di vita.⁵⁴³ Nella cronologia della raccolta *Le Cri* è il primo racconto. E forse non è un caso poiché il grido rappresenta il ritorno alla non-parola, alla parola prima o, come afferma Dominique Le Boucher, all'"acte fondateur de la naissance à la parole."⁵⁴⁴ Il grido della madre di fronte alla morte del marito attraversa lo spazio rassicurante della figlia, taglia il silenzio e trafigge il suo corpo

⁵⁴⁰ Ricordiamo in proposito le parole di Rachid Boudjedra: "Parfois, écrire les mots sur la page blanche fait prendre conscience de leur incapacité à dire la cruauté des choses. Ils en deviennent indécents, obscènes, odieux, inutiles. Juste un fatras de gribouillages vénimeux, vipérins. [...] Mais non ! Il n'est pas question de laisser sa main rester inerte devant ce cataclysme, ce fatalisme, qui mènent tout droit à l'abattoir. [...] Parce que seul le silence est haïssable dans ces cas-là. Dire, épeler, nommer les choses par leur nom est la seule attitude capable de calmer cette affreuse démangeaison au niveau du cortex, parce que les mots non-dits peuvent macérer, pourrir, tourner comme du mauvais lait, noircir très vite comme du mauvais sang ." B. Mertz-Baumgartner, «Francofonia», 12, primavera 2003, p. 94.

⁵⁴¹ L. Ibrahim Ouali, *M. Bey: des mots sous la cendre des jours. Au commencement était la mer... et Nouvelles d'Algérie*, «Esprit Créateur», 40, 2, été 2000, p. 82.

⁵⁴² Tale scelta tipografica è considerata da Mary Gegerias come un modo per accomunare il popolo algerino allo stesso destino. Ecco le sue parole: "Having withheld titles of individual *nouvelles* until the last page when they are listed only in the table of contents, she <Maïssa Bey> suggests to the reader, who passes from one text to the other without interruption, that all human beings, including Algerians, young and old, past and present, men and women, share the same pain and the same hope without artificial barriers keeping them apart." M. Gegerias, *M. Bey, Nouvelles d'Algérie*, «French review», 73, 1, march 2000, p. 757.

⁵⁴³ Cfr. L. Ibrahim Ouali, *M. Bey: des mots sous la cendre des jours* cit., p. 82.

⁵⁴⁴ D. Le Boucher, *Un corps qui danse*, in M. Bey, *À contre-silence* cit., p. 99.

che ancora ignora la nozione di dolore: “Elle a mal, très mal, mais elle ne sait pas où. C’est dans sa tête. Dans son corps.”⁵⁴⁵ Narrata alla terza persona, la storia presenta una focalizzazione incentrata sulla figura della bambina. Attraverso di lei il lettore comprende la gravità e il dolore della morte, nonché il senso della sua ineluttabilità: “C’est quelque chose qui s’écoule d’elle, un peu de son enfance peut-être. Quelque chose qui la quitte. Et cela fait un vide.”⁵⁴⁶

È invece fatto di silenzio il linguaggio della protagonista di *Quand il n’est pas là elle danse*. La donna, quando il marito è assente, riesce a sopportare grazie alla danza “la violence de ce silence qui désespère, qui exténue, qui délabre, qui corrode.”⁵⁴⁷ La riappropriazione di un mezzo espressivo fuori dal sistema linguistico costruito sulla parola rappresenta una sorta di rivolta contro il ‘verbo’ patriarcale. In silenzio e solitudine riconquista la propria fisicità e, attraverso l’immaginazione e la memoria, gli spazi a lei proibiti, fuori, nella città.⁵⁴⁸ Il silenzio giunge fino a ricoprire il ruolo di amante immaginario, in grado di colmare la donna del piacere che il marito non le procura.⁵⁴⁹ Il finale sancisce la rivolta della protagonista per il suo affrancamento e la sua autodeterminazione: uscita di casa, si lancia in una corsa a perdifiato verso il mare. I puntini di sospensione lasciano intuire un finale solo parzialmente tragico: con la morte, una morte scelta, la donna ha affermato finalmente la propria libertà.

Il racconto *Sofiane B, vingt ans* ruota attorno al bisogno che provano i membri di una famiglia in lutto di capire, analizzare e spiegare i motivi della morte del figlio, Sofiane, e ancor di più le ragioni della sua attività segreta in seno al FIS. La zia, che nella diegesi riveste il ruolo della narratrice, rifiuta i resoconti dei comunicati ufficiali e si mette alla ricerca di una verità plausibile, infrangendo il muro di silenzio delle

⁵⁴⁵ M. Bey, *Nouvelles d’Algérie*, Paris, Grasset, 1998, p. 20.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁴⁸ “Elle pourrait, les yeux fermés, parcourir les ruelles étroites de la ville basse et blanche, dédales obscurs et malodorants, si propices parfois pour les jeux interdits. Elle retrouve dans la mémoire de ses mains, les aspérités familières des vieilles pierres, la fraîcheur inattendue des murs à l’intérieur des longs couloir déserts.” *Ibid.*, p. 151.

⁵⁴⁹ “Le silence déborde, larmes brûlantes, pénétrant la chair déjà consumée. [...] Elle a appris à se taire, à s’endormir le soir, comblée de silence.” *Ibid.*, p. 148.

donne vicine al giovane. La madre, Malika, riesce solo a esprimere rassegnazione all'evidenza, ripetendo di continuo la stessa domanda con voce atona: "que pouvons-nous y faire?"⁵⁵⁰ Solo Amina, sorella gemella di Sofiane, nella notte, dopo una prima esitazione, spiega che il fratello è stato vittima dell'autorità paterna e del mutismo della madre. Alla zia/narratrice spetta alla fine il compito di mettere insieme i frammenti di una storia che si sviluppa per acronie e dove le donne, impotenti, sono sempre relegate al silenzio.

La procacciatrice di matrimoni protagonista de *La marieuse* prende invece la parola e sfida a colpi di dure verità Sidi, un uomo che a lei si è rivolto per prendere una nuova giovane moglie: "à mon tour de parler maintenant, Sidi."⁵⁵¹ Il lungo monologo in cui si alternano domande e risposte formulate dalla stessa protagonista rappresenta un'aspra requisitoria contro colui che in passato ha condotto alla follia la propria sorella a causa di un abuso perpetrato ai suoi danni in tenera età. Il potere della procacciatrice di matrimoni risiede nella parola, la quale nelle sue mani diventa strumento di persuasione e di lotta. Alla fine l'uomo, gabbato e deriso per la sua impotenza,⁵⁵² non potrà che accontentarsi di tenere la moglie anziana. Una splendida rivincita per tutte le donne.

3.2.4 *Cette fille-là: raccontar/si per ritrovar/si*

Il secondo romanzo di Maïssa Bey ruota attorno alla condizione dei figli illegittimi, soprattutto delle bambine, e al loro destino di emarginazione in età adulta. La vicenda

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁵² "Les temps ont changé hélas! [...] Elles <les femmes> sont belles, jeunes, mais par-dessus tout, insatiables... et il est difficile de les contenter. Surtout quand la vigueur de l'homme qui croit posséder n'est plus qu'une illusion entretenue avec la poudre de cantharide et autres recettes miraculeuses." *Ibid.*, p. 140.

è ambientata in una sorta di ospizio fatiscente “hors du temps et de l’histoire”,⁵⁵³ un tempo sontuosa residenza di una ricca famiglia di coloni, che ospita un “échantillon d’humanité déchu”:⁵⁵⁴ decine di anziani, ma anche alcune giovani donne ragazze madri, classificate come “cas sociaux”,⁵⁵⁵ marchiate a fuoco col sigillo dell’infamia.

La trama accompagna la ricerca di Malika, narratrice e protagonista, anche lei ospite della struttura, alla ricerca delle proprie origini e della propria identità. La donna prende la parola fin dall’*Avertissement* proclamando la propria rabbia di essere al mondo e il disgusto di sé all’idea di non sapere chi sia veramente.

Davanti all’impossibilità di ricostruire un’identità autentica Malika, la *farkha*,⁵⁵⁶ letteralmente la ‘bastarda’, si diverte a immaginare tante possibili versioni della propria nascita e dell’infanzia, ricomponendo con una “parole fiévreuse”⁵⁵⁷ e con la fantasia il proprio albero genealogico. Ne scaturisce così un romanzo corale composito e frammentario intercalato dalle vite di altre donne dal passato incerto e burrascoso, ospiti del pensionato, con le quali la vicenda personale sembra talvolta confondersi. L’intento, come si evince dal prologo, è anche quello di “lever le voile sur les silences des femmes”,⁵⁵⁸ dar voce a quella che Maïssa Bey in un’intervista definisce “une parole tue le plus souvent, refoulée ou interdite, une parole qui noue entre elles des vies ignorées.”⁵⁵⁹

Ecco allora prendere corpo figure di donne delle quali Malika si fa portavoce consegnando storie raccontate e in parte immaginate al suo uditorio, ovvero, le compagne dell’ospizio, nonché al lettore virtuale. A quest’ultimo, designato con *vous*, sono chiaramente rivolte alcune precisazioni contenute nel testo destinate a coinvolgerlo nella dinamica narrativa. Ne è un esempio la descrizione della struttura

⁵⁵³ D. Le Boucher, *Maïssa Bey, Cette fille-là. Lecture/Dialogue*, «Algérie Littérature/Action», 55-56, novembre-décembre 2001, p. 142.

⁵⁵⁴ M. Bey, *Cette fille-là*, La Tour d’Aigues, L’Aube, 2001, p. 16.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁵⁷ J.-L. Joubert, *Cette fille-là*, «Le Français dans le Monde», 317, septembre-octobre 2001, p. 68.

⁵⁵⁸ M. Bey, *Cette fille-là* cit, p. 11.

⁵⁵⁹ D. Le Boucher, *Maïssa Bey, Cette fille-là. Lecture/Dialogue* cit., p. 140.

del pensionato – “À présent, vous pouvez gravir les marches. Pousser la lourde porte de bois jamais fermée”⁵⁶⁰ – e dei suoi odori: “Il y a aussi l’odeur. Qui vous assaillira dès que vous aurez franchi la porte. Une odeur âcre qui flotte dans les couloirs [...]”⁵⁶¹ A entrambi i destinatari sono rivolte invece alcune affermazioni, peraltro afferenti alla metatestualità, le quali ribadiscono la straordinaria padronanza dell’arte di narrare da parte di Malika:

Malika. C’est mon nom. C’est là, en toutes lettres. C’est bon, là, je peux commencer l’histoire.⁵⁶²

Attention mesdames et messieurs, voici donc la version la plus romanesque, la plus émouvante de mes débuts dans la vie.⁵⁶³

Vi si ritrova anche qualche cenno alla poetica che soggiace alla *mise en texte* del proprio vissuto in una digressione che si rivela vero e proprio metalinguaggio:

Pas besoin de prépositions, les liens logiques sont évidents. L’essentiel étant de suggérer, de susciter l’émotion et d’attendrir les consciences.⁵⁶⁴

Ne pas refuser les répétitions. Il s’agit de convaincre.⁵⁶⁵

Il racconto di secondo grado che ne scaturisce, narrato alla terza persona in una lingua che fonde prosa e poesia, evidenzia la presenza di un narratore il quale, benché di tipo extradiegetico, si dimostra tuttavia sempre partecipe e solidale col destino dei personaggi evocati: “j’essaie de comprendre. J’imagine la scène. Le jour. L’heure. Le lieu. Comme si j’y étais.”⁵⁶⁶ Parimenti, la voce narrante mostra la sua complicità,

⁵⁶⁰ M. Bey, *Cette fille-là* cit., p. 17.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 19.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

dando luogo ad un principio di metalessi⁵⁶⁷ quando, alla fine dell'ennesima tragica storia, esordisce con questa tirata sulla prevedibilità di certi destini infausti:

Je pourrais imaginer, inventer la suite. Ou la pousser jusqu'au bout du désespoir et de la haine qui durcissent son regard et dessèchent sa gorge. Mais j'ai peur. J'ai peur de retrouver une autre histoire. De revivre une autre scène. Presque semblable.⁵⁶⁸

I personaggi della diegesi di secondo grado sono tutte donne che riecheggiano Malika nel loro destino di escluse e nella loro ricerca identitaria. Aïcha, registrata all'anagrafe come 'Jeanne', ha come unico desiderio quello di ritrovare il suo vero nome prima della morte. Una breve analepsi racconta di come suo padre, profondamente contrariato dalla nascita di una seconda figlia femmina,⁵⁶⁹ abbia lasciato decidere il nome da darle al proprietario della fattoria presso la quale lavorava: "une façon comme une autre de nier son existence."⁵⁷⁰

Neanche di Yamina – "surgie d'on ne sait où"⁵⁷¹ – si sa molto. I suoi tatuaggi, segni perfettamente simmetrici che ornano parte del volto e del corpo, parlano di antiche tribù arabe e di tradizioni ancestrali. Un matrimonio combinato in tenera età, il tradimento del marito e la fuga con un uomo amato davvero rischiando la lapidazione sono gli episodi sui quali la donna si attarda e per i quali è considerata dalla società "une créature que la morale interdit de qualifier."⁵⁷² Ancor più dolorosa è la storia di Fatima, "une femme sans âge",⁵⁷³ il cui padre si rifiutò di dichiararne alle autorità la nascita e che un giorno, dubitando della sua illibatezza, decise di dover

⁵⁶⁷ La voce narrante extradiegetica entra infatti inaspettatamente nell'universo degli eventi narrati. Cfr G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 74.

⁵⁶⁸ M. Bey, *Cette fille-là* cit., p. 98.

⁵⁶⁹ "Une deuxième fille." Il dit cela à voix basse, en baissant la tête, comme s'il avait honte, comme on annoncerait un malheur, comme on évoquerait une malédiction." *Ibid.*, p. 33.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 81.

uccidere. Il “sac à mots”⁵⁷⁴ che allora si apre tornando indietro con la memoria dipana lunghi monologhi intrisi di collere e rancori mai sopiti contro una figura paterna abominevole e tiranna, dalla cui furia è stata salvata grazie alla madre, vittima anch’ella dei soprusi di una cultura maschilista e retrograda. Vi è poi la storia di M’Barka, l’unica donna nera dell’ospizio, pertanto appartenente a una minoranza ignorata e dunque doppiamente esclusa, che un giorno, in gioventù, ha lasciato tutto per andare a ritrovare, con quello che sarebbe diventato suo marito, la terra degli antenati nel cuore dell’Africa. L’esperienza delle tradizioni e della magia⁵⁷⁵ africane le insegnerà che il cambiamento del proprio nome⁵⁷⁶ può salvarla da ogni maleficio. Il nome, secondo certe credenze, permette di raggiungere l’intimo; dunque, per proteggersi da qualsiasi malia, è opportuno rendersi irriconoscibili. Anche Badra, “toute une vie de labeur”,⁵⁷⁷ ha sperimentato la negazione della propria identità attraverso il cambiamento del proprio nome. A servizio di una ricca famiglia di Francesi, le verrà infatti imposto il nuovo nome di ‘Fatma’, perché “toutes les bonnes doivent s’appeler Fatma.”⁵⁷⁸ Queste figure di donne, invisibili per la società che le considera miserabili reiette, abitano al margine del tessuto sociale, relegate in quello che viene anche definito “établissement fourre-tout”⁵⁷⁹ o “nef des fous”,⁵⁸⁰ ove vengono confinati tutti coloro sospettati di poter alterare l’equilibrio della comunità civile.⁵⁸¹ E le donne, nel momento in cui decidono di lottare per la propria libertà e i

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ A proposito dell’episodio sulla magia africana, in un’intervista con Dominique Le Boucher, Maïssa Bey afferma che per molte donne il ricorso alla magia rappresenta l’unico modo per agire sul mondo e sugli uomini. Cfr. D. Le Boucher, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁷⁶ “Désormais, elle s’appellera Messaouda. La bienheureuse. [...] Ainsi personne ne pourra avoir de prise sur elle.” M. Bey, *Cette fille-là* cit., p. 133.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸¹ In proposito la scrittrice algerina, citando Antonin Artaud, ricorda anche che “un aliéné est aussi un homme que la société n’a pas voulu entendre et qu’elle a voulu empêcher d’émettre d’insupportables vérités.” D. Le Boucher, *op. cit.*, p. 141.

propri diritti in una società che le comprime all'interno di tabù e rigorosi codici comportamentali, rappresentano senz'altro un alto potenziale di destabilizzazione.

In mezzo a tante storie di donne si annida quella di Malika che più volte tenta di cominciare – “Bon, reprenons du début. Pas tout au début de mon histoire, ce serait compliqué”⁵⁸² – partendo da una definizione di sé:

Je suis une enfant trouvée, une bâtarde et donc une fille du péché [...] je suis l'incarnation de la Faute et jusqu'à preuve contraire, la Preuve Matérielle du Délit de Fornication.⁵⁸³

Fille de p... Ma mère, une putain? Pourquoi pas?⁵⁸⁴

Anche a lei, come alle altre donne delle quali abbiamo ripercorso le vicende, è stato negato dalla famiglia adottiva il suo nome⁵⁸⁵ e dunque la sua identità. Proprio per dimenticare un passato doloroso segnato dall'abuso subito dal patrigno incestuoso⁵⁸⁶ e dall'abbandono, ammette alla fine di aver preso l'abitudine di raccontare storie, arrendendosi all'inafferrabilità di un passato rivissuto solo con la fantasia, ovvero con l'unico mezzo che consente la narrazione di un destino fuori dal comune, come lascia forse ancora sperare quella macchia bianca a forma di stella sulla caviglia.

⁵⁸² M. Bey, *Cette fille-là* cit., p. 43.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁸⁵ Anche l'etimo del nome diventa per lei fluttuante: Malika significa letteralmente 'la regina', ma molti nel pensionato la chiamano "M'laïka", ovvero la 'posseduta'. Cfr. M. Bey, *Cette fille-là* cit., p. 19.

⁵⁸⁶ Vale la pena osservare come, da un punto di vista ritmico, Maïssa Bey sia riuscita a veicolare la corsa affannata della giovane Malika che tenta di sfuggire al desiderio di possesso del patrigno attraverso una prosa concitata, senza punteggiatura, talvolta ellittica se non addirittura scarnamente nominale:

“les pieds qui maintenant s'enfoncent dans la terre détrempée/ le corps qui s'alourdit irrésistiblement/ les plaintes qu'elle ne peut retenir/ les ronces/ l'obscurité traversée de traits de feu/ la boue/ la pluie/ les yeux luisants des bêtes aux aguets/ [...] la peur de nouveau.” *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸⁶ “Elle a souvent essayé de reconstituer le visage de son père. Fragment par fragment. Mais elle ne connaît de lui que ce qu'elle revoit sur les photos.” M. Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...*, La Tour d'Aigues, L'Aube-Barzakh, 2002, p. 18.

3.2.5 Dire l'indicibile: *Entendez-vous dans les montagnes...*

Entendez-vous dans les montagnes... è un lungo *récit* che ripropone il ricordo della Guerra d'Indipendenza e la morte del padre di Maïssa Bey del quale tenta di ricostruire, attraverso la finzione, il volto⁵⁸⁷ e gli ultimi istanti di vita. Per la scrittrice ripercorrere con la memoria tale episodio è stata un'esperienza dolorosa, o come la definisce Christiane Chaulet Achour, “une épreuve car dire l'indicible du corps supplicié, c'est frôler les limites de ce que peut la littérature.”⁵⁸⁸ La stessa Bey ne commenta la sofferenza in questo passo tratto dalle pagine del *Journal intime et politique*:

Ce livre est sorti de moi avec une douleur plus grande que celle que j'ai dû éprouver à la mort de mon père, puisque j'étais trop jeune pour réaliser vraiment ce qui nous arrivait.⁵⁸⁹

La vicenda è ambientata nello scompartimento di un treno diretto verso il Sud della Francia, dove viaggiano un uomo anziano francese, una donna algerina dall'età imprecisata e Marie, una ragazza bionda “visiblement bien dans sa peau”⁵⁹⁰ che s'isola ascoltando la musica nelle cuffie. La donna algerina, la cui voce si confonde spesso con quella del narratore, è immersa in un libro la cui lettura le riporta alla memoria il ricordo del padre ucciso sotto la tortura nel '57.

S'innesca così un meccanismo di sovrapposizioni tra realtà immaginata e realtà vissuta e tra una narrazione di primo grado e un palinsesto testuale in *abyme*, a sua volta *mise en abyme* della vicenda biografica della donna algerina, nonché della stessa Maïssa Bey. Ne sono un esempio gli episodi che riferiscono degli interrogatori,

⁵⁸⁷ C. Chaulet Achour, *Maïssa Bey: l'épreuve de la mémoire*, «Algérie Littérature/Action», 63-64, septembre-octobre 2002, p. 61.

⁵⁸⁹ M. Picard (a cura di), *Journal intime et politique. Algérie, 40 ans après* cit., p. 40.

⁵⁹⁰ M. Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...* cit., p. 12.

della tortura e dell'esecuzione di un maestro di scuola e la somiglianza che l'uomo anziano seduto in treno mostra con l'aguzzino protagonista del libro. Il signore francese, nel corso del viaggio, finirà poi per instillare nella donna anche il sospetto, sempre più fondato, che dietro di lui si nasconda l'identità di un collaboratore dei carnefici di suo padre. Nella finzione, d'altronde, il 'testo secondo' è per ammissione della stessa voce narrante strettamente connesso con il percorso di ricerca di verità intrapreso dalla donna algerina:

Elle ne se sent pas très bien. [...] C'est peut-être aussi à cause de ce qu'elle vient de lire. De ce qui est raconté dans ce livre, qu'elle a choisi au hasard en passant dans une librairie, non, pas vraiment au hasard, mais pour quelques passages lus en feuilletant, des questions posées par cet homme qui interroge son père pour comprendre le passé.⁵⁹¹

Tale gioco di specchi che rimanda a realtà intricate e sfuggenti è ben evidenziato da un punto di vista tipografico dall'adozione di due caratteri distinti: il tondo per la narrazione di primo grado e il corsivo per i frammenti tratti dal libro-palinsesto.⁵⁹²

Talvolta il narratore di terza persona scivola impercettibilmente nella voce della donna algerina giungendo a esprimersi alla prima persona, così da far coincidere le due istanze narrative:

Cette obsession... la question qu'elle se pose souvent lorsqu'elle se trouve face à des hommes de cet âge, question qu'elle tente toujours de refouler.

Ces rides inscrites comme des stigmates au coin des lèvres. Mon père aurait à peu près le même âge. Non, il serait plus vieux encore. Il

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹² Eccone un esempio nel passo che segue, ove l'accento da parte dell'uomo alla sua missione in una base militare algerina echeggia la descrizione di un'altra base militare nel 'testo secondo':

“- Oui... j'y ai passé plusieurs mois, d'abord comme préposé et puis comme auxiliaire médical, dans une infirmerie. Dans un camp militaire. Un camp spécial. Et puis...

Le camp est entouré de murs surmontés de barbelés et de miradors. Les hommes qu'on y amène de jour ou de nuit, menottés ou déjà salement amochés, sont de redoutables terroristes... ” *ibid.*, p. 36.

n'aurait pas cette allure... il était bien plus petit de taille... il aurait fini peut-être par ressembler à son père...⁵⁹³

Anche la focalizzazione risulta variabile e slitta da un personaggio all'altro svelandone i pensieri più reconditi:

Il <l'homme> jette de temps à autre un regard curieux sur elle. Un regard inquisiteur. Comme s'il cherchait quelque chose sur son visage.⁵⁹⁴

Elle <la femme> n'aime pas les trains à compartiments. Elle n'aime pas les trains de nuit. La peur est là, présente, qui bat dans son ventre, ne la quitte plus depuis des années, si présente qu'elle est devenue une compagne familière qu'elle n'arrive pas à apprivoiser cependant.⁵⁹⁵

Les yeux baissés, Marie écoute. Rien n'est encore dit. Mais elle sent dans les voix de cet homme et de cette femme qui discutent calmement, poliment, elle sent une agitation, un remous venus de très loin, de bien plus loin que les mots qu'elle entend.⁵⁹⁶

Senza che inizialmente vi sia una vera e propria comunicazione tra l'uomo e la donna, se non un gioco di sguardi reciproci curiosi e diffidenti, le due memorie iniziano a confrontarsi, a completarsi, fino a ricostruire il *puzzle* della scomparsa del padre. Tuttavia, solo attraverso la scrittura, come sostiene Christiane Chaulet Achour, è possibile la "mise en commun des souvenirs."⁵⁹⁷

A un tratto un incidente – qualcuno, si sospetta un Arabo, ha derubato una viaggiatrice della sua valigia – rompe il torpore nel quale sono immersi i personaggi e il dialogo prende stentatamente avvio, tra pause, silenzi, momenti di esitazione e imbarazzo mimati da frasi brevi e frequentemente interrotte da puntini di sospensione.⁵⁹⁸ Anche Marie prende parte alla conversazione appena sente parlare

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁹⁷ C. Chaulet Achour, *Maïssa Bey: l'épreuve de la mémoire* cit., pp. 59-62.

⁵⁹⁸ – Je suis médecin, mais... il y a quelque temps que je n'exerce plus. Je connais bien votre pays.

dell'Algeria perché vi è nato suo nonno e vuole sapere di più di quella guerra della quale le hanno taciuto i dettagli.⁵⁹⁹ Ecco allora che si mette in scena il processo alla memoria e i ruoli si distribuiscono: un ex combattente francese durante la Guerra d'Indipendenza, un'Algerina in fuga dal suo paese nuovamente in guerra e infine Marie, figlia di *pieds-noirs* che tenta di ricostruire la storia.⁶⁰⁰

I ricordi che l'uomo condivide con i suoi compagni di viaggio sono lacunosi, frammentari, incompleti e traducono la sua difficoltà nel raccontare la guerra e nel fornire una visione dei fatti sostenibile: "J'avais vingt ans... bon pour le service."⁶⁰¹ Sopraffatto dalle domande incalzanti di Marie, egli reclama il diritto al silenzio perché ricordare è per tutti doloroso e, in fondo, nessuno è uscito indenne da quella guerra.

Man mano che si giunge verso la fine del *récit*, il libro-palinsesto si presenta sempre più palesemente come il possibile racconto della prigionia del padre, anche se in realtà tutte le guerre in fondo si somigliano. Del resto le ultime parole dell'anziano francese prima del congedo agevolano un'agnizione finale e confermano i sospetti della donna sul coinvolgimento dell'uomo nella detenzione del padre: "Je voulais vous dire... il me semble... oui... vous avez les mêmes yeux... le même regard que

Comment a-t-il su ? Bien sûr, ça saute aux yeux, encore que... mais j'aurais pu être... ce sont peut-être les boucles d'oreilles en argent... pour quelqu'un qui connaît bien le pays, les bijoux Kabyles sont aisément identifiables... (p. 28).

[...]

– Vous êtes...

Elle interrompt:

– Oui. Algérienne, c'est ça (p. 31).

[...]

– Oui, Alger... enfin...j'habitais à Alger.

– Et... vous connaissez Boghari ? Un village aux portes du Sud. Pas très loin d'Alger. Enfin... pas vraiment un village... plutôt un gros bourg (p. 37).

⁵⁹⁹ "Dites, c'était vraiment si terrible cette guerre ? C'était une vraie guerre ? C'était parce que mon grand-père... personne n'en parle vraiment... je ne sais même pas s'il l'a faite... non, je ne crois pas... il nous aurait... Il préfère nous raconter comment c'était avant. Avant les événements, comme il dit." M. Bey, *Entendez-vous dans les montagnes*... cit., p. 51.

⁶⁰⁰ "Une petite fille de pieds-noirs, un ancien combattant, une fille de fellaga. C'est presque irréel." *Ibid.*, p. 40.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

votre père. Vous lui ressemblez beaucoup.”⁶⁰² La conclusione scioglie una tensione narrativa protratta durante tutta la vicenda e particolarmente acuita da una mimesi intensa che riproduce il disagio per mezzo di una scrittura quasi balbuziente. Maïssa Bey sfida e vince ancora una volta l’esecrabile “culture du silence”.⁶⁰³

3.2.6 *Surtout ne te retourne pas* o come re-inventarsi una storia

Anche in quest’ultimo romanzo, dedicato alle vittime dello tsunami in Asia nel 2004, Maïssa Bey ci conduce alla scoperta della sua Algeria e delle sue donne, creature di straordinaria forza e generosità.

Sconvolta da un terremoto che ha devastato il nord est algerino, una giovane donna, Amina, decide di raggiungere le vittime nell’epicentro del sisma, a Boumerdès.⁶⁰⁴ L’impatto con la visione della distruzione del paese – “une ville défaite, décomposée, désagregée e disloquée”⁶⁰⁵ –, la miseria, l’odore della città come di un’immensa cloaca a cielo aperto e i cadaveri in decomposizione privano la protagonista di ogni forza e di lì a poco cadrà svenuta. Il suo rinvenimento coincide con la scoperta di aver perso la memoria⁶⁰⁶ e con l’intrusione, all’interno della diegesi, di due livelli temporali diversi: un primo livello corrispondente al racconto del narratore intradiegetico, il quale riferisce i fatti al presente durante il loro accadere; e un secondo livello, evidenziato dal corsivo, che si delinea come commento ai fatti accaduti da parte del medesimo narratore, ora onnisciente e esterno alla diegesi. Quest’ultimo, prese le distanze dai fatti accaduti, si configura come la

⁶⁰² *Ibid.*, p. 72.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁰⁴ Il terremoto ha realmente avuto luogo il 21 maggio del 2003.

⁶⁰⁵ M. Bey, *Surtout ne te retourne pas* cit., p. 13.

⁶⁰⁶ “Il paraît que j’ai poussé un grand cri, un seul, juste avant d’ouvrir les yeux. Je n’ai aucun souvenir.” *Ibid.*, p. 19.

voce autoriale che pensa alle modalità del raccontare. Il passo che citiamo è un esempio di tale riflessione metatestuale:

*Cette entrée en matière, peut-être un peu trop longue, peut-être un peu trop raisonneuse, n'avait qu'un seul but: m'aider à trouver un commencement à ce récit. À vous mettre en condition, vous qui m'écoutez et cherchez à comprendre.*⁶⁰⁷

Una breve analessi fa in seguito luce sul passato che Amina si è lasciata alle spalle e mostra gli istanti successivi alla scoperta della sua misteriosa scomparsa da parte della famiglia, la quale, sospettando la “Faute”,⁶⁰⁸ si preoccupa della salvaguardia dell'onore, di “ce-que-vont-dire-les-gens”⁶⁰⁹ e s'ingegna nel formulare una versione dei fatti plausibile.

Sulla perdita di memoria della protagonista aleggia tuttavia mistero e ambiguità,⁶¹⁰ poiché se la narrazione fa riferimento alla sua amnesia per il trauma emotivo causato dal terremoto,⁶¹¹ è pur vero che è frequente trovare indizi sul suo desiderio di allontanarsi dalle proprie radici per ritrovare una nuova identità, un'identità più autentica, forse anche al prezzo di qualche menzogna:

*Il me faut à présent retrouver chaque détail de ce voyage. Un voyage au bout duquel je pensais me retrouver, trouver l'oubli. Le premier ou le dernier. Je ne sais pas.*⁶¹²

Et puis, au jeu des histoires racontées, on peut être fort, très fort. On peut sans cesse inventer. Fabuler, mentir, simuler. Surtout en de pareilles circonstances. Car c'est une occasion unique de faire table rase de tout, pour s'inventer autre, ne croyez-vous pas ?⁶¹³

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁰⁸ Ovvero una fuga d'amore col fidanzato, cfr. *ibid.*, p. 49.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁶¹⁰ La stessa narratrice commenta: “Je ne sais plus, moi non plus je ne sais pas ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, ce qui est lisible et ce qui ne l'est pas.” *Ibid.*, p. 60.

⁶¹¹ “[...] le matin au réveil, il me faut beaucoup de temps pour rassembler tous les morceaux de mon histoire. Pour savoir avec certitude où je suis et me réinstaller dans la réalité.” *Ibid.*, p. 76.

⁶¹² *Ibid.*, p. 35.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 95.

La descrizione del soggiorno nell'accampamento di Boumerdès offre la possibilità di presentare una galleria di personaggi di grande dignità e umanità, soprattutto fra le donne, le quali sono state le prime a prendere possesso dei luoghi e a riorganizzarsi una quotidianità forse perché, come la narratrice suggerisce, da sempre sono state abituate a vivere in condizioni di precarietà. Spiccano fra queste Dadda Aïcha, colei che ha raccolto Amina dalla strada il giorno del terremoto e l'ha aiutata a muovere i primi passi per il riconoscimento di sé chiamandola Wahida, letteralmente 'prima'; e Sabrina, il cui vero nome è Naïma,⁶¹⁴ la quale ha deciso di adottare un altro appellativo per prostituirsi di nascosto e provvedere economicamente alla madre e alla sorella. Oppure Khadidja, la parrucchiera, simbolo della resistenza tenace alle minacce dell'integralismo,⁶¹⁵ la quale, anche nella più cupa disperazione, non ha mai smesso di prendersi cura di sé e ora, più che mai, anche degli altri, promuovendo sedute di bellezza gratuite. D'altronde, come si evince dal testo, la pressione dell'integralismo islamico serpeggia ovunque e ha trasformato le donne in uno dei principali capri espiatori di ogni disgrazia. Alcuni volantini che circolano nel villaggio raccomandano alle donne di coprirsi per non eccitare gli istinti più bassi dell'uomo e non attirare la folgore divina sulla comunità dei credenti.

L'incontro di Amina con Dounya, colei che si proclama sua madre, avviene attraverso un muto scambio di sguardi:

La femme me regarde avec insistance. [...] Avec une attention excessive et une fixité dérangeante dans le regard. Avant même de remarquer sa présence, j'ai senti la brûlure et l'intensité de ce regard posé sur moi. Je lève les yeux. [...] Je la fixe à mon tour.⁶¹⁶

⁶¹⁴ "Sabrina, c'est son nom de guerre. La guerre qu'elle mène contre la misère. Avec pour seules armes son corps, son insolence et sa détermination." *Ibid.*, p. 110.

⁶¹⁵ "Elle a tenu bon, durant toutes ces dernières années, malgré les menaces, allant même jusqu'à ouvrir un salon de coiffure clandestin chez elle quand ses activités ont été déclarées illicites par un groupe de jeunes de la cité, vêtus de tenues afghanes, barbus et débraillés, les yeux soulignés de khôl." *Ibid.*, p. 121.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

Lo smarrimento della giovane che vede rimessa in discussione un'identità ricostruita a fatica è anche quello del lettore che brancola nel riprendere il filo dell'intreccio. Del resto la focalizzazione incentrata su Amina-Wahida induce il narratario a condividere lo stesso disorientamento. Vale la pena ricordare in proposito il passo in cui la donna ammette la difficoltà nel gestire le maglie che compongono la trama delle storie inventate:

Mais je ne comprends pas ce qui m'arrive depuis que je suis là. Les mots que je déchiffre me résistent âprement. Les personnages se dérobent. La trame des histoires s'embrouille. Quelque fois même il m'arrive de perdre totalement les fils, comme si les récits se défaisaient, maille à maille, au fur et à mesure que je cherche à pénétrer dans d'autres mondes, dans des univers inventés.⁶¹⁷

La stessa Amina, paralizzata in un'attesa senza oggetto, non avanzerà nella ricerca di chiarimenti nel timore che crollino anche le nuove certezze acquisite. In fondo quel "je n'ai que toi"⁶¹⁸ costantemente ripetuto da Dounya è già sufficiente a ricreare un mondo di affettività che il terremoto ha spazzato via. Lo stesso narratore onnisciente ribadisce in chiusura l'impossibilità di trovare una spiegazione a tutta la vicenda, peraltro compromessa da un forte disorientamento spazio-temporale. In questo romanzo a doppia voce, il sisma si profila così come il pretesto per esplorare i recessi dell'animo umano e i meccanismi d'identificazione in base agli affetti.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 161.

Peut-être me faudra-t-il
Revivre
L'instant même où le cri
Tendu comme un arc
S'est brisé
Contre les remparts
De mon corps
Et de mes lèvres scellées

Maïssa Bey, *Inexorablement*

3.3 Tra il desiderio di dire e la tentazione del silenzio: *Sous le jasmin la nuit* (2004)

Con *Sous le jasmin la nuit* Maïssa Bey continua, secondo la formula di Kaouah, il suo lavoro di “décryptage”⁶¹⁹ della società algerina contemporanea con la determinazione, la lucidità e il senso critico che dagli inizi la contraddistinguono. Gli undici racconti che compongono la raccolta ruotano attorno a figure di donne – mogli, madri, figlie, amanti, sorelle – che amano, soffrono, dormono, sognano e muoiono in solitudine o sotto lo sguardo indifferente, e talvolta crudele, degli uomini. Prendono così vita dei veri e propri *portraits vivants* nei quali l'autrice mette in rilievo la sfida di protagoniste in cerca di libertà e di un'affermazione identitaria attraverso la presa di parola.

La posta in gioco è alta, ma lo è altrettanto il rischio, poiché una donna che parla o scrive, nei paesi del Maghreb, può ancora oggi rischiare fino alla propria vita. Allora la lotta è ingaggiata anche contro la dissimulazione e contro il silenzio, quello imposto dalla religione e dalla tradizione patriarcale e maschilista che vogliono la donna ingabbiata nei soli ruoli di genitrice e nutrice, sottraendole qualsiasi

⁶¹⁹ A. Kaouah, Maïssa Bey: *la parole conquise. Propos recueillis* cit., p. 79.

prerogativa di scelta individuale. Ed è questa tensione continua tra la parola e il silenzio che alimenta la ricerca e la scrittura di Maïssa Bey, la quale afferma in proposito:

C'est dans cet équilibre précaire entre le désir de dire et la tentation du silence que je peux me sentir exister. Prendre les chemins de l'écriture, aller à contre-silence, accepter de naître au verbe, c'est accepter la souffrance et le bonheur qui accompagnent toute naissance au monde.⁶²⁰

La parola detta, sussurrata, bisbigliata, gridata, taciuta si modula così, lungo gli undici racconti, dando vita a uno spazio in cui prendono corpo con straordinaria intensità e risonanza la memoria e il desiderio di rivolta.

3.3.1 La parola in scena

Quale migliore modalità per manifestare la presa di parola se non quella di mettere in scena un personaggio che tenta un'audizione in teatro? *Improvisation* più che un racconto si presenta come un monologo pronunciato da una donna “entre deux âges”⁶²¹ che, rispondendo all'annuncio di una compagnia teatrale in cerca di un'attrice, dall'apparenza fragile e libera da subito, tenta la sua *chance* sul palcoscenico. La parola diventa pertanto voce e, nel passaggio ad un'oralizzazione,⁶²² essa si fa “esibizione e dono, aggressione, conquista e speranza di consumo dell'altro; interiorità manifestata.”⁶²³ La struttura monologica si configura anche particolarmente propizia per l'affermazione del soggetto che, per mezzo della comunicazione orale, esercita un atto di autorità e di appropriazione degli spazi. Non

⁶²⁰ C. Chaulet Achour, *Écrire en Algérie- Maïssa Bey, sept années de création*, in «Notre Librairie» cit., p. 78.

⁶²¹ M. Bey, *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 47.

⁶²² Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

⁶²³ *Ibid.*, p. 12.

a caso la donna-personaggio, resasi conto che la scena è spoglia, non esita un attimo ad ammobiliare lo spazio, seppur con l'immaginazione, con oggetti evocatori di ambienti e suscettibili d'ispirare una storia, la sua storia:

Un plateau nu. On ne m'avait pas prévenue. Ils auraient pu faire un effort pour le décor ! Il manque... des fauteuils, un lit... Avec un lit, on peut improviser, on peut tout inventer, des histoires d'amour et de mort, ou bien... dans un coin une porte dérobée par où s'enfuir [...] une armoire pleine de ces tiroirs secrets qu'on finit toujours par ouvrir, jamais à temps, avec un miroir à l'intérieur. Un grand miroir qui apparaît dès qu'on ouvre la porte. Un miroir à remonter le temps...⁶²⁴

Il recitativo del monologo che, generalmente, per la sua struttura non attende una risposta da un interlocutore presente sulla scena, qui coinvolge invece il pubblico nel suo ruolo di ascoltatore affinché la trasmissione del messaggio verbale abbia luogo. Questo è d'altronde ciò che avviene nel teatro d'improvvisazione, genere cui il testo nel titolo sembra far riferimento, e nei racconti orali allorché il *conteur* mette in atto strategie per sollecitare l'attenzione del proprio uditorio. Di seguito riportiamo alcuni fra gli esempi più significativi:

Dites, comment vous me trouvez? [...] Elle regarde le public silencieux et hausse les épaules.⁶²⁵

Il y a un courant d'air, vous ne sentez pas?⁶²⁶

Et je sais même lire et écrire ! Elle éclate de rire Non, non ce n'est pas une blague, attendez, je vais tout vous dire.⁶²⁷

Vous là, et vous... Vous n'avez pas choisi de venir ici pour m'écouter, c'est votre travail, mais vous pouvez à présent choisir de ne pas m'engager.⁶²⁸

⁶²⁴ M. Bey, *Improvisation*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 48.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 47

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 52.

La lunga tirata della donna, intervallata da didascalie di prossemica e da una voce fuori campo che annuncia il tempo ancora disponibile per il completamento della *performance*, procede su due livelli di lettura. A un primo livello testuale in cui la protagonista afferma di esser voluta andare in scena per “postuler pour le rôle”,⁶²⁹ in virtù delle proprie capacità di attrice e di mimetismo, sottende un secondo livello che allude alla ricerca identitaria e alla pratica della dissimulazione nella quale, in quanto donna, sostiene di eccellere.⁶³⁰ L’accento è posto fin dall’inizio sull’importanza di avere un ruolo e sulla possibilità di prendere la parola per poter tessere poi una trama. Non è un caso che i modelli di riferimento citati siano due coraggiose eroine del teatro classico, Fedra e Antigone: la prima è il simbolo delle passioni vissute a costo della vita, mentre la seconda è la paladina della giustizia umana; entrambe trovano la morte per aver cercato con la parola di ristabilire verità e giustizia.

Al centro del monologo si apre un varco su quella che forse è la vicenda personale dell’attrice narratrice autoconsapevole,⁶³¹ ove gli episodi si susseguono, in fugaci analessi, per associazione d’idee, seguendo qualcosa di molto simile al flusso di coscienza. Sulla parola *choix*, s’innesci ad esempio la tirata sulla questione dell’ “avoir ou ne pas avoir le choix”,⁶³² la quale apre una digressione su una serie di ‘non-scelte’ che hanno segnato la sua vita e quella della madre. Di quest’ultima ricorda ad esempio che non ha potuto scegliere di mettere al mondo la figlia,⁶³³ né l’uomo da sposare, né tanto meno “les mots pour se dire”.⁶³⁴ La digressione sposta poi la lente focale sul padre, figura temibile e autoritaria le cui collere venivano sorbite in silenzio

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁶³⁰ “J’ai toujours joué la comédie. Sans arrêt, comme toutes les femmes. Depuis toute petite... bien obligée...”, *ibid.*

⁶³¹ È definito autoconsapevole il narratore consapevole del fatto che sta narrando e che commenta la fatica del suo narrare. Cfr. G. Prince, *Dizionario di narratologia* cit., p. 87.

⁶³² M. Bey, *Improvisation*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 51.

⁶³³ “Ma mère... le moins qu’on puisse dire, c’est qu’elle n’a pas choisi de me mettre au monde. Il paraît même qu’elle a tout essayé pour m’empêcher de voir le jour. Les potions, les bains chauds, les cabrioles, les sauts périlleux, peut-être même les aiguilles à tricoter, allez-vous savoir...”, *ibid.*

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 53.

dalla moglie⁶³⁵ e a causa del quale la protagonista ha infine deciso di lasciare il proprio paese.

A rafforzare la pregnanza dell'oralità è presente una serie di didascalie che sottolineano la qualità della voce dell'attrice e nelle quali si accenna anche a due tentativi d'intonare un canto.⁶³⁶ Con la canzone, anche secondo quanto afferma Zumthor, la voce viene totalmente disalienata e la parola ne risulta magnificata non tanto come linguaggio, quanto come affermazione di potenza.⁶³⁷

Nell'ultima parte del monologo l'attrice spiega con *pathos* e lirismo il sentimento del distacco dalla propria terra, la nostalgia e il rischio dell'oblio, ma alla fine proprio quella parola che nella sua lingua traduce tale sensazione le sfugge: "... mais j'ai oublié ce mot... même ça..."⁶³⁸ Il finale restituisce la parola a un ipotetico regista che ringrazia la donna per la *performance* e la cui presenza, benché discreta, è stata necessaria per rendere significante l'enunciato del locutore.⁶³⁹ Sulla scia del teatro epico brechtiano, si rompono dunque le convenzioni del genere teatrale evidenziandone le componenti di finzione. La rappresentazione diventa quindi metafora del raccontarsi e del reinventarsi all'infinito – "il suffit de mettre le masque, de placer sa voix"⁶⁴⁰ – affinché la memoria venga conservata.⁶⁴¹

In *Nonpourquoiparceque* Maïssa Bey analizza la grammatica del discorso, facendo luce da un lato sulle sue funzioni logiche, dall'altro sulle dinamiche sociali e interpersonali che vi soggiacciono. Attraverso un narratore di prima persona che

⁶³⁵ "On n'osait jamais le <le père> regarder dans les yeux. Alors on fixait la moustache. Et on savait interpréter le moindre frémissement. On appelait ça les perturbations atmosphériques. [...] Et c'était ma mère qui essayait tout en silence. Les tempêtes, les bourrasques, entre de trop rares accalmies." *Ibid.*, pp. 54-55.

⁶³⁶ "[...] elle chantonne Nour, Nora, Nour, Nora", *ibid.*, p. 50; "Elle fredonne: En ce temps-là la vie était si belle... les souvenirs et les regrets aussi...", *ibid.* p. 53.

⁶³⁷ Cfr. P. Zumthor, *op. cit.*, pp. 220-221.

⁶³⁸ M. Bey, *Improvisation*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 56.

⁶³⁹ Cfr. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 85-86.

⁶⁴⁰ M. Bey, *Improvisation*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 57.

⁶⁴¹ Ricordiamo inoltre che in quanto "projection de la forme exclamative", il monologo, in teatro, comunica direttamente con la totalità della società, poiché la scena e la platea appaiono come partner discorsivi del soggetto monologante. Cfr. T. Todorov, *Les registres de la parole*, «Journal de psychologie», 3, 1967, p. 277.

incarna il simbolo di tutte le donne in cerca di emancipazione e di risposte alla propria condizione di emarginate, si passano in rassegna alcune formule di frasi interrogative incentrate su una richiesta di permesso.

Ecco allora che la risposta si profila sempre come un ostacolo al compimento della propria volontà e dei propri desideri e, non a caso, essa è rappresentata visivamente con immagini che rimandano a barriere insormontabili come “mur”,⁶⁴² “infranchissable frontière”,⁶⁴³ “chaîne”,⁶⁴⁴ “barre”,⁶⁴⁵ “nasse aux entrelacs inextricables.”⁶⁴⁶ In un contesto linguistico segnato da una società prigioniera dei tabù, la dinamica del rifiuto fa sì che si risponda a un ‘pourquoi’ con un ‘parce que’ seguito da un punto, o da un “c’est comme ça” che non aggiunge nessun contenuto, o ancora dal silenzio. Al di là vi è l’abisso, il limite oltre il quale non è opportuno avventurarsi.

La diegesi ingloba qua e là frammenti di mimesi, ma col solo scopo di esemplificare le teorie sull’incomunicabilità. Essa assume pertanto i contorni di un trattato di grammatica e diventa una riflessione metalinguistica che ragiona sul funzionamento del linguaggio e sulle sue implicazioni, come possiamo anche osservare nell’esempio che riportiamo:

Parce que: conjonction de subordination. Suivie, dans des conditions normales, d’une phrase qu’on appelle dans les livres et chez les profs : proposition subordonnée de cause. Avec un verbe à l’indicatif. Subordonnée, oui, c’est ça ! Mais chez nous les causes sont tellement indiscutables que les propositions sont supprimées, d’office. On ne fonctionne plus que par ellipses.⁶⁴⁷

⁶⁴² M. Bey, *Nonpourquoi parce que*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 89.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

Così sezionato, l'enunciato rivela la sua progettualità censoria e discriminante: alla donna è preclusa ogni proposizione di causa. L'ellisse diventa allora il simbolo di ogni non detto e da qui la mortificazione nei confronti di qualsiasi aspettativa di comunicazione e di realizzazione personale.

La narratrice-agente seleziona ulteriori frammenti conversazionali dal suo passato volti a dimostrare come adeguate strategie di persuasione e finzione siano in grado di far conseguire gli obiettivi desiderati. Ecco dunque che sarà sufficiente mentire per riuscire a ribaltare i rapporti di forza all'interno del discorso⁶⁴⁸ e poter godere di momenti di libertà condizionata. La narratrice, col tempo, sostiene peraltro di esser diventata una maestra in tale arte, al punto, come si evince dal brano riportato sotto, di lasciare il proprio interlocutore senza parole:

- Tu sais, le prof qui s'était absenté la semaine dernière...
- ...
- Il veut rattrapper ses heures de cours. Le lundi après-midi ! Le seul jour où...
- ...
- J'ai vraiment pas envie... mais c'est obligatoire. Tu te rends compte, trois heures de maths un lundi après-midi !⁶⁴⁹

L'ironia che caratterizza il racconto smaschera i paradossi di una cultura basata sul rispetto di convenienze dettate da precetti morali e religiosi profondamente liberticidi per la donna. Ne è un esempio l'episodio che riferisce del diverso trattamento riservatole, in gioventù, rispetto al fratello, laddove il divieto di uscire di casa viene motivato, come vediamo, con i pretesti più assurdi:

Si je ne peux pas sortir librement, c'est que je suis trop petite pour marcher seule dans la cour ou dans la rue. Ou il fait trop chaud, trop froid, trop nuit dehors [...] ou que la porte est fermée et les clés sont perdues, ou encore que derrière la porte se cache un loup [...] ou un

⁶⁴⁸ “Ainsi, il suffit de s'arranger avec la vérité pour faire une brèche. Pour entamer le mur. Et voilà ! C'est ainsi qu'on peut avancer. À pas feutrés, enrobés de mensonges.” *Ibid.*, p. 92.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 94.

homme tout en noir avec un grand couteau... oui, c'est ça, on a peur pour moi. L'idée me rassure. Je suis donc précieuse. On veut me protéger, me soustraire aux innombrables dangers qui me guettent, tapis à l'extérieur.⁶⁵⁰

Al di là di certe presunte attenzioni dei familiari, la voce narrante insinua infatti che vi sia il riflesso di un atteggiamento discriminatorio e sessista perpetrato ai suoi danni:

Mais... je serais donc plus précieuse que mon frère? Il sort, lui. Il n'a même pas besoin de poser des questions, de demander des permissions. Les portes s'ouvrent grandes devant lui. [...] Alors, on aurait peur de quoi ?⁶⁵¹

L'accurata anatomia del discorso praticata dalla scrittrice algerina rivela che il costante nascondimento della verità, attraverso la parola camuffata, conduce progressivamente ad assuefarsi alla menzogna, sopprimendo ogni istinto di rivolta per l'autoaffermazione. L'incomunicabilità si erge allora sempre più spesso, sempre più insormontabile, trasformando il linguaggio in una pura illusione che, come ammonisce la narratrice, "dit tout, sauf l'essentiel."⁶⁵²

Il racconto si chiude provocatoriamente e in modo ciclico con una domanda – "Dis, maman, est-ce que je peux...?"⁶⁵³ – che la narratrice, ormai adulta, attribuisce ipoteticamente alla propria figlia. Una domanda che ne sottende un'altra ben più delicata e urgente: è dunque impossibile liberarsi dalle spire di quella retorica che condanna i rapporti all'incomprensione e all'incomunicabilità?

Anche *C'est quoi un arabe?* riflette sul linguaggio e prende in esame gli stereotipi che si celano dietro alle definizioni identitarie. La protagonista, narratrice onnisciente del racconto, mette in scena se stessa al tempo dell'infanzia, designandosi col

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² *Ibid.*, p. 95.

⁶⁵³ *Ibid.*

pronomi 'elle', dando voce alla sua curiosità di bambina. A un primo livello di diegesi, che si delinea come una partitura scenica al presente, sono intercalati frammenti di un secondo livello diegetico, evidenziati in corsivo, in cui la voce della narratrice, qui extradiegetica, commenta e dialoga con il primo livello della narrazione.

Tutto prende avvio dalla fatidica domanda “c’est quoi un Arabe?” Nello spazio che si è ritagliata per dar voce al proprio pensiero, la narratrice confessa di non ricordare più chi le abbia risposto e soprattutto cosa le sia stato detto. Le rimangono tuttavia impressi nella memoria alcuni ricordi visivi che, proletticamente, invita a cogliere perché in essi risiede la risposta al cruciale quesito. Ecco riaffiorare immagini di abiti lunghi, di foulard, di *burnus*, di misteriosi tatuaggi e di lunghe barbe: elementi della differenza, tratti distintivi attraverso i quali l’occidente riconosce l’arabo come diverso da sé. Ed è proprio dai *cliché* che Maïssa Bey intende procedere alla ricerca del significato di identità e del proprio passato. L’immagine del nonno emerge dall’oblio e si proietta nel presente, sulla pagina, con tutta la sua pregnanza emotiva: “Oui, c’est bien là. Encore présent. Tellement présent que les larmes me montent aux yeux.”⁶⁵⁴ Si staglia poi un nuovo frammento, peraltro impregnato di elementi autobiografici sull’adolescenza della scrittrice, riguardante la scuola e la precoce esperienza della lettura che la giovane protagonista può vantare, grazie alla possibilità di aver seguito le lezioni del padre insegnante.

Il brano in corsivo che vi fa seguito si profila allora come messa in discussione sulla modalità del raccontare e dunque come metaracconto: “Non, quelque chose ne va pas! Il faut refaire la fin.”⁶⁵⁵ Esso diventa inoltre una parentesi prolettica allusiva allorché annuncia la possibile rivelazione di un dramma intrappolato nelle maglie più strette e dolorose della memoria, configurando la scrittura come l’unica pratica per riuscire a vincere il silenzio:

⁶⁵⁴ M. Bey, *C’est quoi un Arabe ?*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 136.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 137.

*M'imprégner de ces instants, avant, avant cette chose terrible autour de la quelle je tourne depuis le début et que je n'arrive pas à dire. Pas encore.*⁶⁵⁶

La decostruzione del pensiero stereotipato prosegue col ricordo dei genitori dei quali rievoca poi alcune significative immagini: la madre Zahra, in abiti corti e fioriti, senza veli né tatuaggi, e il padre, a capo scoperto, in giacca e pantaloni e non con il costume tradizionale come gli zii. Neppure la lingua – entrambi parlavano correntemente il francese – aiuta a classificarli come arabi, o come quello che si crede sia un arabo. Ma parlare una lingua – precisa la narratrice – non indica un'appartenenza, bensì una “inextricable souffrance”⁶⁵⁷ perché, nel suo caso, legata al passato coloniale del proprio paese.

L'episodio di una mancata punizione della figlia da parte del padre solleva l'interrogativo sulla legittimità del castigo per una colpa non commessa. Nella memoria si apre una breccia, un varco attraverso il quale è possibile addentrarsi per disseppellire i primi traumi legati peraltro a un passato storico doloroso. Il pensiero va a una pagella del gennaio 1957 nella quale la “petite Mauresque”, come solea chiamarla la madre di una compagna di classe, aveva riportato zero in tutte le materie solo perché, su richiesta del padre, non era andata a scuola per aderire allo sciopero generale decretato dal FLN, organizzazione in cui il padre era militante.

La diegesi di secondo livello sembra a poco a poco diventare una vera e propria scrittura sulla scrittura, sguardo del narratore che si guarda mentre scrive/racconta, alla ricerca delle sfumature dei sentimenti e delle parole con le quali descrivere la memoria segnata dal dolore:

Que je retrouve l'exacte nature de mes sentiments à cet instant. Que j'écarte, sans concession au présent, ceux qui sont venus se greffer bien plus tard et qui font corps avec tout ce qui s'est accumulé en moi depuis, au point qu'il m'est difficile de faire le tri. Première tentative,

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 138.

dire la peine. Les larmes. En rajouter même. [...] Il y a aussi ce mot qui s'impose avec une telle force qu'il me fait rejeter tous les autres: humiliation.[...] Mais ce mot est trop difficile pour être pensé par un enfant. Trop lourd. Première expérience de l'injustice me semble plus adapté.⁶⁵⁸

Recuperando le parole del padre – “Guerre. Ennemis. Français. Arabes. Libération”⁶⁵⁹ – e tentando di colmare il vuoto di memoria intorno ad esse, inizia la presa di coscienza della propria diversità rispetto alle compagne di gioco francesi⁶⁶⁰ e, al contempo, di quella guerra che silenziosamente si stava preparando. Emerge a questo punto una data, il 7 maggio 1957, quando il conflitto, con tutta la sua portata di violenza e di morte, fa irruzione nella vita della giovane privandola del padre. Nuove parole, col tempo, precisano la realtà dell'accaduto: “torture, exécution, mort. Et plus tard encore, martyr. Mais par-dessus tout, absence.”⁶⁶¹

La scrittura si rivela dunque vera e propria arte maieutica nel portare alla luce il passato e nel ricomporre sia la storia di un popolo che quella di un singolo individuo, sfidando l'occultazione messa in atto dai mezzi d'informazione e le rimozioni dettate dall'inconscio collettivo e individuale.

Al centro di *En tout bien tout honneur* vi è una crisi coniugale e la minaccia di abbandono con ripudio che pende ai danni della moglie, la cui voce agisce nel ruolo di io narrante riferendo i fatti. Un'attenta lettura del racconto ne evidenzia la struttura complessa di monologo dramatizzato:⁶⁶² vi è un solo personaggio che parla a un altro, silente, del quale iniziamo a intuire l'esistenza, solo a diegesi inoltrata, per mezzo di alcuni fuggevoli indizi allusivi a un 'tu' interlocutore invisibile. Ne è un esempio la frase nella quale la donna cerca complicità nel restituire il sentimento di

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ “Non, elle ne voit rien. Mais elle le croit, et elle sait qu'à cet instant sa vie vient de basculer, même si les jours suivants elle n'en montre rien. Elle finit par poser une question, une seule: «Est-ce que je pourrai continuer à jouer avec Annie, Françoise et Pauline?»” *Ibid.*, p. 144.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁶² Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2003, pp. 184-190.

sgomento provato di fronte all'indifferenza del marito: "Ce que j'ai lu dans son regard, je ne peux pas te l'expliquer, mais c'est ça qui a fait refluer le sang en moi."⁶⁶³ Oppure quando tenta di spiegare le ragioni che l'avevano spinta a chiedere all'uomo di andarsene, confessando pure la tentazione, sfiorata per un attimo, di ucciderlo con un coltello:

Oui, je sais, je n'aurais pas dû lui dire de s'en aller. Pas comme ça. On ne parle pas comme ça à un homme, même quand il fait naître en vous des idées de meurtre. Mais crois-moi, à ces moments-là, il ne reste plus rien de l'éducation qu'on a reçue depuis des siècles.⁶⁶⁴

È opportuno rilevare che la prima parte del discorso citato sembra configurarsi come la risposta a una reazione verbale, occultata nel testo, da parte dell'interlocutrice. Tale dialogicità nascosta⁶⁶⁵ s'intensifica nella seconda parte del racconto⁶⁶⁶ fino a rendere manifesta l'identità della misteriosa donna alle soglie della conclusione, destando nel lettore sorpresa e smarrimento:

Quand il a enfin prononcé ton nom, j'ai même pensé, oui je m'en souviens, je me suis dit, elle a de la chance d'avoir un si joli prénom [...]. Et si nous nous levions maintenant ? viens là, laisse-moi te coiffer ma douce rousse, fille de Satan, et dépêche-toi de t'habiller, il ne va pas tarder à rentrer.⁶⁶⁷

L'interlocutrice 'muta' si rivela dunque essere la nuova amante del marito, sciogliendo così l'enigma che avvolge quel "ça" menzionato in apertura del racconto e con cui la narratrice-personaggio avrebbe dovuto, a detta del marito, iniziare a confrontarsi. La lunga diegesi che precede la scoperta si profila ora, e solo ora, come

⁶⁶³ M. Bey, *En tout bien tout honneur*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 36.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶⁵ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

⁶⁶⁶ Ne è un ulteriore esempio la frase: "Tu vois, ce qui m'étonne un peu, c'est qu'il se soit laissé convaincre si facilement de ma docilité soudaine [...]." M. Bey, *En tout bien tout honneur*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 43.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

un racconto di secondo grado perfettamente autonomo, all'interno del quale la voce narrante è quella di un narratore intradiegetico.

L'espedito del *récit enchâssé*⁶⁶⁸ potenzia il ruolo della *parole conteuse*: di questo Maïssa Bey è perfettamente consapevole, poiché ne fa una strategia di rivalsa da parte della donna-narratrice nei confronti del marito e della concubina, alla quale racconterà la propria verità sul suo deludente *ménage* sottraendole ogni possibilità di replica.

Il racconto di secondo grado esalta il potere della parola detta e giunge a darle la concretezza di una presenza tangibile fin dall'*incipit*. Infatti la narratrice ripete la frase del marito che ha innescato il dissidio – il m'a dit, à partir de maintenant tu dois apprendre à vivre avec ça –, se ne impossessa e ne soppesa tutta la sua gravità: "Le ÇA a claqué, comme une gifle, puis s'est mis à enfler démesurément, invahissant toute la pièce. Un ballon de baudruche tendu à l'extrême, prêt à exploser."⁶⁶⁹ Le parole conferiscono realtà alle intuizioni – la scoperta del concubinaggio – e si trasformano nel suo immaginario in oscuri animali simbolici – "des mouches à charogne"⁶⁷⁰ – forieri di decadimento e di morte. La reazione allo scenario di desolazione che le si prospetta davanti inizia proprio con l'appropriazione delle parole per creare microstorie satellite immaginarie, volte a creare un futuro meno funesto e un possibile orizzonte di fuga, come ad esempio quella di un suo malore che avrebbe potuto sollecitare la compassione del marito:

[...] et j'ai pensé, et si maintenant je m'écroulais, là, devant lui paralysée... hôpital, et tout le reste. Il serait bien obligé de. Et j'ai projeté tout le film dans ma tête. D'abord les jambes qui fléchissent, et puis le corps qui suit, au ralenti, et la chute. Il se précipiterait pour me rattrapper. Il n'aurait alors dans les bras qu'un pantin désarticulé, et peut-être pas assez de force, ou tout simplement pas envie de me toucher pour m'empêcher de m'écraser sur le sol. L'image d'un

⁶⁶⁸ Cfr. T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 82-91.

⁶⁶⁹ M. Bey, *En tout bien tout honneur*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 33.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 34.

oiseau foudroyé en plein vol m'a soudain traversée. J'ai relevé la tête, pour voir si.⁶⁷¹

O la fantasia di una vendetta consumata nel sangue, suggeritale dalla vista di un coltello da cucina che giunge fino a indurla nella tentazione di un omicidio, prefigurandosi lo scenario del crimine nei minimi dettagli:

Sur l'évier, tout près de moi, un rayon de soleil faisait briller la lame du couteau avec lequel, la veille, j'avais découpé la viande pour le dîner. [...] Et alors, à cet instant, que fait l'héroïne? Que dicte le scénario? Irrésistiblement attirée par l'éclat aveuglant de la lame qui semble être posée là par un de ces hasards qui convoquent le destin, elle tend la main, il a le dos tourné, il ne peut pas voir ce qui se passe derrière lui, elle saisit le couteau, il est maintenant dans le couloir, elle le suit, pas trop près, en essayant de faire le moins de bruit possible [...].⁶⁷²

La sfida nello sguardo della donna, la sua impassibilità davanti all'abbandono e il coraggio che l'ha spinto a chiedere al marito di andarsene⁶⁷³ hanno colto quest'ultimo impreparato davanti a tale inaspettata audacia. Ma alla fine prenderà il sopravvento un'altra voce, "la voix de la sagesse",⁶⁷⁴ che riecheggia quella della madre e di altre donne prima di lei, unite tutte dalla comunanza di un destino di sottomissione e ubbidienza. Tale richiamo diventa un monito che le ricorderà di dover pensare anche alla figlia e che, per evitare il ripudio, è opportuno pronunciare le parole previste dal copione della resa incondizionata, benché ormai non le riconosca più come proprie. Poter raccontare la storia dell'umiliazione subita diventa dunque l'unico modo per prendere coscienza dell'alienazione indotta dall'asservimento alla cultura maschilista,

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁷² *Ibid.*, pp. 38-39.

⁶⁷³ "Va-t-en! Je ne veux plus te revoir ici ! J'ai levé le bras en direction de la porte. C'étaient les premiers mots que je prononçais depuis qu'il était entré. J'avais dans la voix une stridence inhabituelle. Et surtout incontrôlable." *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

la quale relega la donna nella condizione di mero oggetto. È significativo notare in proposito che le parole usate dalla narratrice per descriversi rimandano a desolanti immagini prive di vita come “pantin désarticulé”⁶⁷⁵ e “oiseau foudroyé”.⁶⁷⁶ In seguito, dopo aver accettato i compromessi imposti dalle circostanze, non riuscirà a parlare di sé che alla terza persona, affermando di non riconoscersi più nelle parole pronunciate né, di conseguenza, in se stessa: “cette femme habitée par quelque chose de plus fort qu’elle, ce n’était plus moi.”⁶⁷⁷ Attraverso l’atto dell’autonarrazione l’io narrante fa lentamente affiorare le proprie verità più scomode e inconfessabili, le quali assumono in tal modo nuova dignità. Al contempo la narratrice apprende, sotto lo sguardo dell’‘altro’, a prendere le distanze da un passato doloroso costruito su precarie certezze, per cercare in ciò che è fonte di disagio la sorgente di un senso nuovo, finora soffocato dalle proprie paure e dal potere assoggettante dei discorsi. Il racconto mette così in scena l’erosione della soggettività e il tentativo di rivincita della parola su secoli di silenzio e rassegnazione.

3.3.2 Il silenzio, fra rischio e tentazione

La protagonista di *En ce dernier matin* è una donna malata, designata col solo pronome ‘elle’, il cui corpo inerte alle soglie della morte, vegeta in uno stato di sospensione che non è “ni vie, ni veille, ni sommeil.”⁶⁷⁸ Il racconto è interamente narrato da un narratore di terza persona che riferisce, in una diegesi priva di dialoghi, gli ultimi istanti di vita della donna in un’atmosfera di rarefatto silenzio: le sue percezioni, i suoi ricordi. Il silenzio che avvolge il suo corpo è rafforzato dalla

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 42.

³³⁹ M. Bey, *En ce dernier matin*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 23.

³⁴⁰ “Le temps est tapi au-dessus d’elle, immobile, comme un battement arrêté dont les échos lointains viennent frapper les rives encore perceptives de sa conscience.” *Ibid.*

solitudine e da una paralisi che pare aver congelato anche il tempo.⁶⁷⁹ Nel testo ritorna nuovamente l'immagine delle mosche, alle quali stavolta vengono associate non tanto le parole in sé quanto le domande cui non è riuscita, e mai riuscirà, a dare una risposta: “des foules de questions, plus agaçantes que les mouches, frôlent son corps inerte.”⁶⁸⁰

La parola è ormai esiliata nella parte più recondita del pensiero e le viene data voce per mezzo del narratore onnisciente in due sole occasioni. Ovvero, inizialmente, allorché la donna si compiace di avere i familiari al proprio capezzale: “elle pense, dans un bref éclat, avec une ironie totalement dénuée d’amertume «pour la première fois dans ma vie» – <ils> ne pourront pas se dérober, parce que c’est ainsi [...]”⁶⁸¹ E verso la fine quando riaffiora alla memoria,⁶⁸² come un cocente rimpianto, quella frase che le indicava i passi da compiere per vivere una straordinaria passione: “Une porte, rien qu’une porte à pousser.”⁶⁸³ Le parole acquistano allora fisicità e mobilità – “ce sont des mots qui volètent en essaims compacts au-dessus d’elle”⁶⁸⁴ – ma, in quanto espressione di un sentimento proibito, finiscono anch’esse sepolte nella memoria.

A rendere l’ultimo omaggio alla madre è presente anche il figlio Rachid, il quale si rifiuta di pensare alla parola ‘cadavere’. Il pensiero della morte è inaccettabile e i rimorsi che tormentano la sua coscienza lasciano lo spazio a nuove domande senza risposta: “A-t-elle été heureuse?”⁶⁸⁵ “La paix. A-t-elle su seulement ce que ce mot voulait dire?”⁶⁸⁶ Tali frasi sono intercalate nel testo nello stile del discorso diretto libero, senza alcun contrassegno, quasi a voler veicolare l’idea di uno spazio

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁸² Siamo all’interno di una breve analepsi nella quale il narratore ricorda lo sguardo di un uomo che in passato si era rivolto verso la donna con desiderio: “un regard sombre, aigu, chargé de désir, qui, les jours suivants, s’attardait sur la croisée entrouverte, sur la fente des volets où se devinait certainement un bruit, un souffle, un frisson, une poitrine qui se soulevait, un émoi.” *Ibid.*, p. 30.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸⁶ *Ibid.*

polifonico ove s'incrociano i pensieri della donna morente, i rovelli del figlio e i commenti narratoriali. All'interno del testo compare peraltro un vero e proprio spazio di confluenza di tali voci, avulso dalla diegesi ed evidenziato dal corsivo, le cui istanze si sovrappongono e si confondono impedendone talvolta l'esatta identificazione:

Elle a eu vingt ans. Elle ne s'en souvient pas. Ne résonnent dans sa mémoire que les cris de l'enfant, son premier fils, très vite arrivé. Trop vite ? Mais... quelle importance ? Que pouvait-elle attendre d'autre?⁶⁸⁷

Il commento appena citato, per la sua natura di *voice off*, è presumibilmente attribuibile al narratore onnisciente o alla coscienza della stessa protagonista, la quale, ormai giunta alle soglie della separazione col corpo sensibile, in una sorta di sdoppiamento, è in grado di parlare di se stessa come di un' 'altra' da sé, esprimendosi attraverso un discorso che in fondo rimane solo pensiero non pronunciato, privo di un reale destinatario.

Al silenzio è dato risalto anche nell'analessi in cui la voce narrante ripercorre alcuni ricordi del passato della donna, quando, già morta nel desiderio del marito, trascorreva intere notti ad aspettarlo sveglia, pur sapendolo nelle braccia di un'altra. Così l'attesa dell'uomo si consuma silenziosa e in solitudine, spiando i rumori impercettibili di uno spazio immerso nel torpore notturno:

L'attente rythmée par le souffle perceptible des autres qui dormaient à côté, tout près, dans les chambres voisines. [...] Seconde après seconde, guetter le bruit trop rare des pas dans la rue, les échos trop rares des voix au-delà des fenêtres fermées, le grincement d'une porte qu'on n'a pas encore ouverte, pas encore, que personne n'ouvrira.⁶⁸⁸

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 28.

Condannata a “dissimuler, réfréner, réprimer, étouffer, depuis toujours”,⁶⁸⁹ alla fine è solo attraverso il proprio corpo che la donna è riuscita a palesare la propria esistenza e a trovare un’elementare possibilità d’espressione: il corpo riempito e svuotato in gioventù, con sette gravidanze, diventa così il modo per compensare il vuoto, il disamore e poi l’odio insinuatosi nella coppia; più tardi, il corpo ancora giovane ma deformato dalle numerose maternità e non più desiderato è obbligato a nascondersi per vergogna e per pudore.⁶⁹⁰ Infine, sul letto di morte, l’eterna contrazione delle labbra conferma il silenzio al quale da sempre aveva deciso di abdicare.

L’*explicit* del racconto si chiude su un lontano ricordo disseppellito dalla memoria – il desiderio di un altro – che per un attimo le restituisce un sussulto di vita. Il silenzio della donna morente diventa dunque metafora del pericolo di annullamento che ogni donna rischia sopprimendo la propria voce.

Nel racconto *Sous le jasmin la nuit*, Maïssa Bey si addentra nel vuoto comunicativo insinuatosi all’interno di una coppia, dentro a quel disagio senza nome, quasi metafisico, che un giorno s’installa e consuma fino alle parole per dirlo. Nell’atmosfera rarefatta di una camera da letto un uomo spia il sonno della moglie, Maya, e cerca di cogliere sul suo volto le tracce di quei sogni che lo escludono. Grazie ad una focalizzazione variabile il narratore onnisciente riesce a far penetrare il lettore nell’intimo dei due personaggi, laddove si annidano le domande destinate a rimanere senza risposta. Ecco ad esempio alcuni passi nei quali viene data voce al segreto tormento dell’uomo:

Elle est ailleurs, seule. Seule ? Si seulement il pouvait en être sûr.
Comment saisir cette part d’elle qui lui échappe ?⁶⁹¹

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁹⁰ “Et puis, à trente ans, peut-être même avant, éviter de se déshabiller entièrement pour ne pas avoir à regarder, à affronter la vision rebutante d’un ventre tellement plissé, froissé, des dépressions de chair flasque sous ses doigts. Et de ses seins prématurément flétris, comme des outres vides.” *Ibid.*, p. 26.

⁶⁹¹ M. Bey, *Sous le jasmin la nuit*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 9.

Vers quel voyage solitaire est-elle emportée sans qu'il puisse la retenir, la ramener vers lui, ni même la suivre ?⁶⁹²

Tout le jour il pense à ce qu'il ne peut saisir d'elle. Ce mystérieux sourire sur ses lèvres au coeur du sommeil. Ses yeux baissés pour éviter de la regarder. Eaux troubles profondes. Qu'a-t-elle, enfoui, là, tout au fond d'elle ? Comment venir au bout de cette infime crispation qui la raidit lorsqu'il pose les mains sur...⁶⁹³

In seguito, la focalizzazione si sposta anche su Maya della quale apprendiamo il suo premeditato sottrarsi al compagno fingendo di dormire:

Très vite, sous ce regard posé sur elle, elle a fait semblant de dormir. Elle contrôle sa respiration, en ralentit le rythme, souffle lent, puis régulier, yeux scellés, détente de tout le corps, relâchement progressif, jusqu'à feindre l'abandon du sommeil.⁶⁹⁴

Il silenzio e l'assenza di dialogo si protraggono nella coppia durante il resto della giornata. L'uomo tace su quelle parole che non sa dire e certi pensieri inconfessabili che affiorano allo stato della coscienza non riescono a trovare un'adeguata verbalizzazione: "il la regarde, le corps encore engourdi juste cette pensée surgie au fond de son silence elle est à moi."⁶⁹⁵ La sintassi traduce così il nascondimento della parola attraverso la restituzione di un discorso diretto libero intercalato nel testo senza nessun contrassegno, né formule di tipo dialogico. A rafforzare tale dissimulazione contribuisce la presenza di frasi incomplete, interrotte, decapitate di netto nella loro conclusione, come a voler veicolare la reticenza assoluta, senza neppure alcuna concessione all'allusione:

Comment être sûr que sous ces yeux fermés⁶⁹⁶

⁶⁹² *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 10.

Dans le jour qui commence, cette⁶⁹⁷

Il lui suffirait de se retourner, peut-être ainsi pourrait-il⁶⁹⁸

Oui, se répète-t-il agacé, irrité, tourmenté, la réduire, qu'elle ne soit qu'à moi, philtres et sortilèges, aller jusqu'au bout briser la coque, extraire d'elle tout ce qui la rend si lointaine, inaccessible, comme si⁶⁹⁹

Al silenzio dell'uomo si contrappone il canto della donna, *sous le jasmin la nuit*, "à peine un murmure",⁷⁰⁰ che non è comunicazione con l'altro, ma intima ricerca di una dolcezza di altri tempi con la quale combattere il tormento che ogni giorno la scava dentro. Ma non sarà sufficiente un ritornello del passato per seppellire il disagio; né basteranno le maschere della docilità e della felicità ostentate quotidianamente per nascondersi allo sguardo attento e inquisitore del marito. L'alienazione l'ha ormai resa arida e impenetrabile come una pianta: "comme une plante qui dépérit alors même qu'elle a tout ce qu'il lui faut pour s'épanouir."⁷⁰¹

Il racconto si chiude ciclicamente su immagini che ribadiscono il silenzio e la distanza frapposta tra marito e moglie, insieme al senso di struggente impotenza dell'uomo nel riuscire a controllare fino al più impercettibile palpito della donna, sottomettendola al potere assoggettante dello sguardo: "Penché sur elle, il la regarde."⁷⁰² La vischiosa stagnazione che imprigiona la protagonista in una *routine* soffocante trova uno sfogo nei sogni, nelle cui visioni pare risiedere, per lei, la sola possibilità di esprimere il dolore muto che l'affligge:

Aveuglée, égarée, elle avance dans un dédale de rues, meurtrie, les mains en sang à force de se heurter aux murs qui la cernent. [...] Elle patauge elle bute tombe se relève s'accroche aux buissons de ronces

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 17.

recouverts de neige elle tremble elle appelle elle n'entend que l'écho
de ce long hurlement qui sort d'elle et se fracasse contre nos
silences.⁷⁰³

La rivolta della donna per la riconquista di uno spazio di affermazione e autonomia inizia attraverso lo sguardo, quello sguardo fino ad allora strumento di potere e di controllo appannaggio esclusivo dell'uomo e che, alla fine, diventa la sua sfida al silenzio: "Elle ne referme pas les yeux. Ne détourne pas la tête. Elle le regarde."⁷⁰⁴

Rappresenta una sfida al silenzio anche la vicenda narrata in prima persona dalla protagonista di *Nuit et silence*, uno dei racconti più tragici dell'intera raccolta, ove la vicenda personale della voce narrante si staglia sullo sfondo di una pagina drammatica della storia dell'Algeria: la guerra civile cui il Fronte Islamico di Salvezza ha dato inizio negli anni '90. In una sorta di lungo soliloquio una donna, ricoverata in ospedale, ripercorre gli episodi più cruenti di un passato che è ancora una ferita aperta. Una ferita che lei stessa porta indelebile sul proprio corpo in seguito a uno stupro.

Attraverso alcune analessi apprendiamo gli orrori perpetrati nei campi di lavoro ed emergono dal fondo della sua memoria i volti di altre donne vittime, come lei, di abusi efferati. Il pensiero torna a Kheïra: "Tous, tous, ils l'ont prise, la même nuit. Tous, l'un après l'autre. Elle a crié un peu, au début, comme nous toutes. Et elle a fini par se taire. Comme nous."⁷⁰⁵ E a Fadéla, la quale, in silenzio, un giorno ha deciso di metter fine ai soprusi impiccandosi. Sarà lei una notte a comparire in sogno alla donna e a offrirle la possibilità di fuggire chiedendole di seguirla, ma anche in tale circostanza la voce viene meno e la salvezza sarà vanificata.⁷⁰⁶

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁰⁵ M. Bey, *Nuit et silence*, in *Sous le jasmin la nuit* cit., p. 101.

⁷⁰⁶ "Mes pieds étaient attachés à des piquets solidement plantés au sol. J'aurais voulu qu'elle me détache, mais je ne pouvais rien lui dire. J'étais privée de la voix, je ne pouvais même pas lui faire un signe." *Ibid.*, p. 102.

La diegesi alterna a frammenti analettici momenti in presa diretta che si riferiscono al presente dell'atto narrativo, il quale risulta caratterizzato da una costante tensione tra desiderio di parlare⁷⁰⁷ e impossibilità di esprimersi.⁷⁰⁸ Le ragioni di tale paralisi, lo scopriremo più tardi, sono da attribuire al trauma vissuto dalla protagonista per aver assistito all'uccisione del fratellino Ali per mano dei terroristi,⁷⁰⁹ il cui ricordo ricorre ora intriso di dolcezza e rimpianto, ora di inestinguibile sofferenza. D'altra parte, se dar voce a tutto il proprio dolore diventa difficile, dimenticare è impossibile poiché in lei cresce un figlio, segno tangibile dei tempi dell'orrore e motivo del suo intimo senso di colpa⁷¹⁰ per aver contribuito, suo malgrado, al disonore della famiglia.

Il racconto si chiude su una storia raccontata da un'infermiera circa la presenza di una donna selvaggia che si aggira nei pressi di un burrone, oltre la porta del giardino dell'ospedale. In certe notti taluni riferiscono di averla perfino sentita gridare. Nessun ulteriore dettaglio viene fornito per chiarirne l'identità, la quale rimane avvolta dalla leggenda e dal mistero. Nel lettore s'insinua il sospetto che tale creatura rappresenti il destino di tutte quelle donne abusate, costrette a vagare, senza un volto, perché celato dalla vergogna, e senza requie perché al crimine non si può dare una ragione.

⁷⁰⁷ “Quand elle reviendra, il faudra que je lui parle. Je n'ai pas fauté, il faut qu'elle le sache. [...] Qui voudra m'accueillir ? Me nourrir ? [...] J'aurais dû crier, ne pas me laisser faire. J'aurais dû les pousser à me tuer. Je voudrais mourir. Qui voudra de moi maintenant ? J'ai déshonoré la famille.” *Ibid.*, p. 108.

⁷⁰⁸ “Elle m'a demandé si je voulais me lever. Si Je voulais parler. Je n'ai même pas pu lui répondre.” *Ibid.*, p. 103.

⁷⁰⁹ “Ça fait longtemps que je ne pleure plus. J'ai hurlé, j'ai pleuré, sangloté, supplié, prié, la nuit où ils sont entrés chez nous. Surtout au moment où ils ont trouvé mon petit frère, Ali.” *Ibid.*, p. 105.

⁷¹⁰ La donna, peraltro, si riferisce al figlio che porta in grembo con termini che ne enfatizzano il rifiuto e l'odio: “cette chose-là” (p. 102), “cet être” (p. 108), “le mal” (p. 111).

CONCLUSIONI

Pur ravvisando nella prosa breve femminile maghrebina una latente propensione per la *parole conteuse*, derivata dalla tradizione orale della quale le donne sono state per secoli depositarie, la nostra ricerca ha evidenziato la nascita di una nuova scrittura che rivendica la parola, allontanandosi dalla pratica esclusiva dell'oralità. Concordiamo pertanto con Souad Guellouz¹ nell'affermare che le scrittrici maghrebine contemporanee sono delle anti-Shahrazad, le quali non vogliono più stordire con i loro racconti i loro compagni, ma desiderano piuttosto stabilire con loro una relazione paritaria. Lo stesso concetto di affrancamento dal seducente, ma ormai sempre meno attuale mito di Shahrazad, viene espresso con forza da Fawzia Zouari nel suo saggio *Pour en finir avec Shahrazad*, ove dichiara:

Raconter n'est plus pour moi l'extrême urgence d'un moment, mais le sens donné à tous les moments de mon existence. Ce n'est plus vivre à tout prix, mais exister pleinement.²

Il desiderio di narratività, cui in parte ha dato il via la volontà di combattere il silenzio ancestrale inflitto alle donne, ha trasformato la scrittura delle autrici maghrebine contemporanee in potente strumento di denuncia. Ecco allora che le donne prendono la parola per dire l'insoddisfazione e la noia nel rapporto di coppia, rivendicare la libertà di poter vivere il desiderio e la passione, o per levare il velo sui crimini di guerra dei quali la donna ha subito, nella mente e nel corpo, le conseguenze peggiori. Sulla scorta di tali osservazioni vorremmo pertanto affiancare alle scrittrici maghrebine di oggi il mito di Antigone, per quella *hybris* che le contraddistingue e che le fa insorgere contro gli uomini, contro gli dèi e contro la società, tentando di sovvertire quello che modernamente chiamiamo "sistema".

¹ Cfr. M. Rivoire Zappalà e R. Curreri (a cura di), *Paroles dévoilées. Regards d'aujourd'hui sur la femme maghrébine*, Firenze, Olschki, 2003, p. 6.

² F. Zouari, *Pour en finir avec Shahrazad*, Tunis, Cérès, 1996, p. 12.

Una seconda considerazione va invece fatta in merito al nostro percorso di ricerca, il quale si è rivelato per certi versi accidentato. Precisiamo infatti che molti dei libri consultati sono stati pubblicati a *compte d'auteur*, dunque con tirature limitate e spesso di difficile reperibilità perché le possibilità di varcare i confini del paese di produzione sono in tal caso scarse, se non inesistenti. Ci riferiamo, ad esempio, ai testi di Dorra Chammam o di Siham Bencheikroun i quali, complici del proprio oblio, sono destinati a divenire splendide efflorescenze dimenticate, a meno di illuminati interventi di critici o studiosi.

A fronte di una temuta tendenza allo smarrimento e al nascondimento, è tuttavia confortante notare che a partire dagli anni '90 la pubblicazione di raccolte miscellanee di racconti ha fatto registrare un consistente aumento. Forse ciò attesta la vitalità della forma breve e l'interesse che ancora il genere suscita presso il pubblico di lettori. *L'Antologie de la nouvelle maghrébine*,³ edita da Eddif nel 1996 e curata da James Gaasch, raccoglie i contributi di nove scrittori e dieci scrittrici nordafricani, preceduti da un'introduzione biografica, da una foto e da un'intervista che intende offrire una pista di lettura ai racconti che seguono. Le storie ruotano intorno a tematiche varie – il conflitto tra tradizione e modernità, il ripudio, il razzismo alla base della miseria affettiva dell'immigrato, l'emancipazione della donna – e danno conto del talento dei loro autori, per la maggior parte nomi già noti alla critica come Leïla Sebbar, Amina Saïd e Nadia Chafik.

La miscellanea è un tipo di scrittura plurale e selettiva in base a criteri diversi. *Des nouvelles du Maroc*⁴ e *La vie en rose... nouvelles de femmes algériennes*,⁵ pubblicate rispettivamente nel 1999 e nel 2001, affrontano una selezione di tipo diatopico: nel primo volume, a cura di Loïc Barrière, trovano spazio quattordici autori e quattro autrici provenienti unicamente dal Marocco; il secondo volume, oltre a una scelta geografica, opera anche una scelta di genere dedicando la propria attenzione

³ J. Gaasch, *Anthologie de la nouvelle maghrébine*, Casablanca, Eddif, 1996.

⁴ L. Barrière, *Des nouvelles du Maroc*, Casablanca, Eddif, 1999.

⁵ AA.VV., *La vie en rose...nouvelles de femmes algériennes*, Paris, Marsa, 2001.

unicamente a scrittrici algerine. Quest'ultimo presenta una cospicua scelta di nomi, venticinque, tutti poco noti eccetto Leïla Sebbar. Le voci delle donne algerine qui presenti raccontano la loro vita, il loro paese, i loro traumi e i loro sogni, sempre con acuta sensibilità e con straordinaria finezza nell'osservazione. La totale assenza di un'introduzione e di un approfondimento bio-bibliografico sulle scrittrici rende la fruizione del volume più complessa, rischiando di destinare la maggior parte delle autrici, soprattutto le emergenti, a rimanere un nome senza volto.

Nella raccolta *Nouvelles d'Algérie 1974-2004*, edita nel 2005 e curata da Christiane Chaulet Achour, fra le venticinque penne celebri del panorama letterario algerino degli ultimi trent'anni, tutte introdotte da una dettagliata nota bio-bibliografica, compaiono anche cinque scrittrici, due delle quali, Leïla Sebbar e Maïssa Bey, già ampiamente conosciute a livello internazionale. La forma breve, come osserva anche la curatrice nella prefazione, sembra un genere particolarmente efficace nel riuscire a restituire “dans l'instant et dans l'émotion”⁶ i travagli di un paese che da due secoli vede avvicinarsi entro i propri confini guerre, miseria e sopraffazione.

Vale la pena segnalare come fattore di novità la tendenza in epoche recenti a realizzare miscellanee di carattere tematico. Citiamo come esempio *Les Algériens au café*,⁷ raccolta del 2003 curata e coordinata da Leïla Sebbar. Tutti i testi sono incentrati sui caffè, sui suoi spazi e i suoi avventori. Presentato ora come un luogo familiare e accogliente, ora come luogo mitico e misterioso, il *café maure* è il ritrovo per eccellenza degli uomini, e solo loro, del nord Africa. Ogni testo insiste sul fascino che esercita tale luogo, sui suoi divieti e sulla memoria della quale, attraverso la gente, si fa custode da una riva all'altra del Mediterraneo.

La raccolta *Dernières nouvelles de l'été*,⁸ pubblicata nel 2005 dalle edizioni tunisine Elyzad-Clairfontaine, propone un ventaglio di racconti scritti da tre autori e due autrici

⁶ C. Chaulet Achour, *Des Nouvelles d'Algérie 1974-2004*, Paris, Métailié, 2005.

⁷ L. Sebbar, *Les Algériens au café*, Neuilly, Al Manar, 2003.

⁵ L. Sebbar, *Une enfance outremer*, Paris, Seuil, 2001.

⁸ A. Bécheur, H. Béji, T. Bekri, C. Fellous, A. Nadaud, *Dernières nouvelles de l'été* cit.

che hanno la Tunisia come terra d'origine – come ad esempio Hélé Béji – o come paese d'elezione, nel caso di Alain Nadaud. I loro racconti brevi che attingono a generi diversi, la favola o il diario, serbano il ricordo della stagione estiva, tempo della spensieratezza e del futuro come promessa.

Ancora più trasversale è il taglio adottato nel volume *Une enfance outremer*,⁹ edito nel 2001 sempre a cura di Leïla Sebbar, ove nove scrittori e sette scrittrici provenienti dalle ex colonie francesi raccontano paesaggi, aneddoti del quotidiano e grandi fatti storici con lo sguardo dell'adolescenza. Emergono allora tematiche nuove, quali il rischio dell'assimilazione nel paese d'accoglienza, il difficile percorso verso l'integrazione, la strada come crocevia d'incontri e di scontri: quelli fra uomini e donne e fra modernità e tradizione.

È auspicabile che questi siano solo i primi passi di un lungo cammino che la critica e l'editoria si decideranno a compiere, in maniera sempre più incisiva, per contribuire ad affrancare le letterature prodotte dagli ex paesi coloniali dall'isolamento, nonché dal ghetto delle rigide classificazioni.

⁹ L. Sebbar (textes recueillis par), *Une enfance outremer*, Paris, Folio, 1997.

BIBLIOGRAFIA

STUDI CRITICI SULLA FRANCOFONIA:

D. COMBE, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

X. DENIAU, *La francophonie*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1992.

L. GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.

J.-L. JOUBERT, *Littérature francophone: anthologie*, Paris, Nathan, 1993.

J.-L. JOUBERT, J. LECARME, E. TABONE, B. VERCIER, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.

J. NOIRAY, *Littératures francophones. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1998.

M. TÉTU, *Histoire, problématiques, perspectives*, Montréal, Guérin Littérature, 1987.

---- idem, *Qu'est-ce que la francophonie?*, Paris, Hachette-Edicef, 1997.

A. VIATTE, *La francophonie*, Paris, Larousse, 1969.

ANTOLOGIE E MANUALI BIBLIOGRAFICI SUL MAGHREB:

T. BEKRI, *Littératures du Maghreb, bibliographie sélective*, Paris, CLEF, 1989.

J. DÉJEUX, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1978.

---- idem, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984.

---- idem, *Anthologie du roman maghrébin de langue française*, Paris, Nathan, 1987.

G. DUGAS, *Bibliographie de la littérature « tunisienne » des Français*, Paris, Éditions du CNRS, 1981.

A. MEMMI, *Écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Seghers, 1985.

STUDI CRITICI SUL POSTCOLONIALE:

S. ALBERTAZZI, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, Roma Carocci, 2000.

S. ALBERTAZZI e R. VECCHI (a cura di), *Abbecedario postcoloniale*, Macerata, Quodlibet, 2004.

H. BHABHA, *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

---- idem, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1993.

M. T. CHIALANT e E. RIO, *Letteratura e femminismi*, Napoli, Liguori, 2000.

A. GNISCI, *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999.

A. GNISCI e N. MOLL, *Diaspore europee e Lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002.

R. GUHA e G. C. SPIVAK, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002.

A.G. HEARGREAVES, *Minorités postcoloniales anglophones et francophones: études culturelles comparées*, Paris, L'Harmattan, 2004.

E. W. SAID, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2004.

G. C. SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004.

STUDI CRITICI SULLA TEORIA LETTERARIA:

E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Voll. I-II, Milano, Einaudi, 2000.

M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

---- idem, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Seuil 1978.

- idem, *L'autore e l'eroe*, Milano, Bompiani, 1980.
- R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1964.
- E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.
- M. BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Milano, Einaudi, 2004.
- R. CAILLOIS, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- S. CALABRESE, www.letteratura.global. *Il romanzo dopo il postmoderno*, Milano, Einaudi, 2005.
- P.-G. CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- idem, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- G. GENETTE, *Figure II. La parole littéraire*, Paris, Seuil, 1972.
- idem, *Figure III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972.
- idem, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- idem, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- CH. GRIVEL, *Fantastique-Fiction*, Puf, 1992.
- W. ISER, *L'atto della lettura, una teoria*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- D. MELLIER, *L'écriture de l'excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, 1999.
- P. PELLINI, *La descrizione*, Bari, Laterza, 1998.
- P. RICOEUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1993.

R. ROBIN, *Le roman mémoriel, de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueil, Éditions du Préambule, 1989.

C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.

L. SPITZER, *Saggi di critica stilistica*, Firenze, Sansoni, 1985.

T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

---- idem, *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1971.

---- idem, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

M. VIEGNES, *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006.

STUDI CRITICI SULLA NARRATOLOGIA:

A. BANFIELD, *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*, "Foundations of Languages", 10, 1973, pp. 1-39.

A. BERNARDELLI, *La narrazione*, Bari, Laterza, 2005.

C. BREMOND, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1977.

C. CHABROL, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

S. CHATMAN, *Storia e discorso*, Milano, Il Saggiatore, 2003.

U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2003.

U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2004.

U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2006.

J.-P. FAYE, *Le récit unique*, Paris, Seuil, 1967.

L. FRANCOEUR, *Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique)*, «Études littéraires», 9, août 1976, pp. 341-365.

G. PRINCE, *Narratologia*, Parma, Pratiche, 1984.

---- idem, *Dizionario di narratologia*, Firenze, Sansoni, 1990.

R. SCHOLLES e R. KELLOG, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.

H. WEINRICH, *La funzione dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.

STUDI CRITICI SULLA PROSA BREVE:

A. ABŁAMOWICZ, *Contes et nouvelles d'une fin de siècle à l'autre*, Uniwersytet Śląski, Katowice, 1988.

J.-P. AUBRIT, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Colin, 2002.

G. BALDISSONE, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992.

F. GHAZI, *Le roman et la nouvelle en Tunisie*, Tunis, MTE, 1970.

V. GIANOLIO (a cura di), *L'univers de la nouvelle*, Torino, Petrini editore, 1985.

R. GODENNE, *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Droz, 1989.

---- idem, *Histoire de la nouvelle française au XVIIe et XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 1970.

---- idem, *La Nouvelle*, Paris, Champion, 1995.

D. GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.

G. JEAN, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981.

Z. MEZGUELDI, *Les voix du récit féminin*, in M. Gontard, *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

T. OZWALD, *La nouvelle*, Paris, Hachette, 1996.

J.-Y. TADIÉ, *Le récit poétique*, Paris, Puf, 1978.

M. VIEGNES, *L'esthétique de la nouvelle française au XXe siècle*, New York, Lang, 1989.

P. ZUMTHOR, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984.

STUDI CRITICI SULLA LETTERATURA FEMMINILE:

L. BOELLA et AL., *Femminile plurale*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003.

C. BOUSTANI, *Effets du féminin. Variations narratives francophones*, Paris, Karthala, 2003.

E. CHITI, M. FARNETTI, U. TREDER (a cura di), *La perturbante, Das Unheimliche nella letteratura delle donne*, Perugia, Morlacchi, 2003.

A. DEMARIA, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003.

B. DIDIER, *L'écriture femme*, Paris, Puf, 1981.

G. EL KHAYAT, *Le somptueux Maroc des Femmes*, Dedico, Salé, 1994.

---- idem, *Le Maroc des femmes. Les défis du XXIème siècle*, Rabat, Marsam, 2001.

---- idem, *Les femmes arabes*, Casablanca, Aïni Bennai, 2003.

J. FONTAINE, *Écrivaines tunisiennes*, Tunis, Le Gai Savoir, 1994.

I. GARCIA, *Promenade femmelière-recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Éditions des femmes, 1981.

F. GIULIANI, S. FORTUNA, M. PASQUINO, *Storie di femministe, filosofe rumorose*, Roma, Manifestolibri, 2003.

A. KHATIBI, *Le Corps Oriental*, Paris, Hazan, 2002.

E. PULCINI, *Il potere di unire. Femminile, desiderio, cura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

M. ROSELLO, *Infiltrating Culture. Power and Identity in Contemporary Women's Writing*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1996.

M. ZAVALLONI (a cura di.), *L'émergence d'une culture au féminin*, Montréal, éds. Saint-Martin, 1987.

STUDI CRITICI SULLA LETTERATURA DEL MAGHREB:

M. ATALLAH, *La mort entre ici et là-bas dans la littérature algérienne des années '90*, «Algérie Littérature/Action», 73-74, septembre-octobre 2003, pp. 44-48.

A. BACCAR BOURNAZ, *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2005.

T. BEKRI, *Littératures de Tunisie et du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1994.

---- idem, *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004.

R. BENSMAÏA, *Experimental nations. Or, the invention of Maghreb*, Princeton, Princeton UP, 2003.

J. BESSIÈRE, *Modernité, fiction, déconstruction. Testex réunis*, Paris, Lettres modernes, 1994.

C. BONN, *La littérature de langue française et ses lectures. Imaginaires et discours d'idées*, Ottawa, Naaman, 1974.

---- idem, *Littératures des Immigrations*, vol.1 : *Un espace littéraire émergent*, «Études littéraires maghrébines», 2, *Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995.

---- idem, *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004.

C. BONN e Y. BAUMSTIMLER (a cura di.), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, «Études littéraires maghrébines», Paris, L'Harmattan, 1992.

C. BONN e L. JOUBERT (a cura di.), *Littérature comparée et didactique du texte francophone*, Paris, L'Harmattan, 1998.

R. S. BOUSTA, *Romancières marocaines. Épreuves d'écriture*, Paris, L'Harmattan, 2005

C. CHAULET-ACHOUR, *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG, 1991.

---- idem, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999.

M. CHEBEL, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, 1984.

B. CHIKHI, *Maghreb en textes. Écritures, histoire, savoirs et symboles*, Paris, L'Harmattan, 1996.

---- idem, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

M. EL HOUSSEI, *Maghreb: panorama letterario*, Roma, Centro Informazione allo Sviluppo, 1991.

M. EL HOUSSEI, M. M'HENNI, S. ZOPPI (a cura di), *Regards sur la littérature tunisienne*, Roma, Bulzoni, 1997.

M. EL HOUSSEI, A. TENKOUL, S. ZOPPI (a cura di), *Regards sur la littérature marocaine*, Roma, Bulzoni, 2000.

J. FONTAINE, *Histoire de la littérature tunisienne*, Vol. 3 (De l'indépendance à nos jours), Tunis, Cérès, 1999.

---- idem, *Le roman tunisien de langue française*, Tunis, Sud Éditions, 2004.

H. GAFAÏTI, *Cultures transnationales de France: des "beurs" aux...?*, Paris, L'Harmattan, 2001.

---- idem, *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et texte*. Paris, L'Harmattan, 1996.

M. GONTARD, *Violence du texte. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

---- idem, *Le Moi Étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

---- idem, *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

L. GRAHAM LUNT, *La quête de l'identité: la femme dans le roman tunisien contemporain*, «IBLA», 59, 177, 1996, pp. 55-86.

C. HARGREAVES, *Oralité, audiovisuel et écriture chez les romanciers issus de l'Immigration maghrébine*, «Itinéraires et contacts des cultures», 14, juillet-décembre 1991, pp. 170-176.

---- idem, *Voices from the North African Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*, Oxford/New York, Berg, 1991.

J. HAYES, *Queer Nations. Marginal sexualities in the Maghreb*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

B. MERTZ-BAUMGARTNER, *Algérie sang écriture*, «Francofonia», Cadix, 12, 2003, pp. 93-108.

L. HUUGHE, *Écrits sous le voile. Romancières algériennes francophones, écriture et identité*, Paris, Publisud, 2001.

K. IDOUSS, *Le rêve dans le roman marocain de langue française. Les labyrinthes de la vie intérieure*, Paris, L'Harmattan, 2002.

N. JEGHAM, *Lectures tunisiennes*, Tunis, L'Or du Temps, 2003.

N. KHADDA, *Écrivains maghrébins et modernité textuelle*, «Études littéraires maghrébines», 5, Paris, L'Harmattan, 1995.

A. KHATIBI, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968.

---- idem, *Maghreb pluriel*, Paris, Denöel, 1983.

M. LARONDE, *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.

J. L. LAVEILLE, *Le thème du voyage dans Les mille et une nuits. Du Maghreb à la Chine*, Paris, L'Harmattan, 1998.

M. MATHIEU, *Littératures autobiographiques de la francophonie. Actes du colloques de Bordeaux*, Paris, L'Harmattan, 1996.

A. MDAHRI-ALAOUI, *Interculturel et Littérature «beur»*, in M. Bencheikh e C. Develotte (dir.), *L'Interculturel: réflexion pluridisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 135-144.

A. MEMMES, *Signifiance et interculturalité*, Rabat, Okad, 1992.

M. M'HENNI, *De la transmutation littéraire au Maghreb*, Tunis, L'Or du Temps, 2002.

A. MOSTEGHENEMI, *Algérie, femme et écritures*, Paris, L'Harmattan, 1985.

V. ORLANDO, *Nomadic voices of exile. Feminine identity in Francophone literature of the Maghreb*, Ohio, University Press, 1999.

S. RAMZI-ABADIR, *La femme arabe au Maghreb et au Machrek*, Alger, Entreprise National du Livre, 1986.

M. RIVOIRE ZAPPALÀ e R. CURRERI (a cura di), *Paroles dévoilées. Regards d'aujourd'hui sur la femme maghrébine*, Firenze, Olschki, 2003.

M. SEGARRA, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.

B. M. TABTI, *Regards sur la littérature féminine algérienne*, «Algérie Littérature/Action», 69-70, mars-avril 2003, pp. 77-87.

D. SIBONY, *Entre-deux: l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

W. WOODHULL, *Transfigurations of the Maghreb. Feminism, Decolonization and Literatures*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

F. ZOUARI, *Pour en finir avec Shahrazad*, Tunis, Cérès, 1996.

OPERE MAROCCHINE CONSULTATE:

L. BARRIÈRE, *Des nouvelles du Maroc*, Casablanca, Eddif, 1999.

S. BENCHEKROUN, *Oser vivre*, Casablanca, Eddif, 1999.

---- idem, *Les jours d'ici*, Casablanca, Empreintes, 2003.

- H. BEN HADDOU, *Aïcha la rebelle*, Paris, Jeune Afrique, 1982.
- F. BOUCETTA, *Anissa captive*, Casablanca, Eddif, 1991.
- H. BOUSSEJRA, *Le corps dérobé*, Casablanca, Afrique-Orient, 1999.
- idem, *Femmes inachevées*, Rabat, Marsam, 2000.
- N. CHAFIK, *Filles du vent*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- idem, *Le secret des djinns*, Casablanca, Eddif, 1998.
- idem, *À l'ombre de Jugurtha*, Casablanca, Eddif, 2000.
- Y. CHAMI KETTANI, *Cérémonie*, Paris, Actes Sud, 1999.
- G. EL KHAYAT, *Les sept jardins*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- idem, *Le Sein*, Casablanca, Aïni Bennai, 2002.
- N. FASSI, *Le ressac*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- J. GAASCH (a cura di), *Anthologie de la nouvelle maghrébine*, Casablanca, Eddif, 1996.
- S. HADJI-MALKI, *Une littérature de la fracture: la parole ou l'écriture éclatée de Nadia Chafik*, in M. Gontard, *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 133-139.
- L. HOUARI, *Zeïda de nulle part*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- L. HOUARI, *Quand tu verras la mer*, Paris, L'Harmattan, 1988.
- F. MERNISSI, *Sexe, idéologie et Islam*, Paris, Tierce, 1983.
- idem, *Le harem politique. Le Prophète et les femmes*, Paris, Albin Michel, 1987.
- idem, *Chahrazad n'est pas marocaine*, Casablanca, Le Fennec, 1988.
- idem, *Sultanes oubliées*, Paris, Albin Michel, 1990.

---- idem, *Rêves de femmes*, Paris, Albin Michel, 1996.

F. E. MOURAD, *La fille aux pieds nus*, Casablanca, Dar el Beïda, 1985.

S. NAAMANE GUESSOUS, *Au delà de toute pudeur*, Casablanca, Eddif, 1995.

N. SBAÏ, *L'enfant endormi*, Rabat, Édino, 1987.

F. SEBTI, *Moi, Mireille, lorsque j'étais Yasmina*, Casablanca, Le Fennec, 1995.

B. TRABELSI, *Une femme tout simplement*, Casablanca, Eddif, 1995.

---- idem, *Une vie à trois*, Casablanca, Eddif, 2000.

R. YACOUBI, *Ma vie, mon cri*, Casablanca, Eddif, 1995.

OPERE DI RAJAE BENCHEMSI:

Paroles de nuit, Rabat, Marsam, 1997. (poésies)

Fracture du désir, Paris, Actes Sud, 1999. (nouvelles)

Marrakech, lumière d'exil, Paris, Wespieser Éditeur, 2003. (roman)

La controverse des temps, Paris, Wespieser Éditeur, 2006. (roman)

STUDI CRITICI SU RAJAE BENCHEMSI:

R. BENCHEMSI, *Une fusion de deux espaces*, «Magazine Littéraire», 375, avril 1999, p. 102.

C. J. MESH, *R. Benchemsi. Fracture du désir*, «French Review», 74, 4, march 2001, pp. 834-835.

M. SEGARRA, *Tradition, modernité et postmodernité chez Rajae Benchemsi et Hélé Béji*, in M. Gontard, *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 161-167.

H. WAHBI, *Tropismes féminins. À propos de Marrakech, lumière d'exil de Rajae Benchemsi*, in M. GONTARD, *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 95-100.

H. WAHBI, R. Benchemsi, *Fracture du désir*, «Maghreb littéraire», 4, 7, 2000, pp. 133-137.

OPERE TUNISINE CONSULTATE :

A. BÉCHEUR, H. BÉJI, T. BEKRI, C. FELLOUS, A. NADAUD, *Dernières nouvelles de l'été*, Tunis, Elyzad-Clairefontaine, 2005.

H. BÉJI, *Désenchantement national*, Paris, Maspéro, 1982.

---- idem, *L'Œil du jour*, Paris, Nadeau, 1986.

---- idem, *Itinéraire de Paris à Tunis*, Paris, Noël Blandin, 1992.

M. A. BOURNAZ, *C'était Tunis 1920*, Tunis, Cérès, 1993.

M. A. BOURNAZ, *Maherzia se souvient, Tunis 1930*, Cérès, Tunis, 1999.

N. BENZAAD, *L'Immeuble de la rue du Caire*, Paris, L'Harmattan, 2002.

---- idem, *Mon cousin est revenu*, Paris, L'Harmattan, 2003.

A. CHAÏBI, *Rached*, Tunis, MTE, 1975.

D. CHAMMAM, *Le divan*, Tunis, Nef, 1989.

---- idem, *La profantion*, Tunis, L'Or du Temps, 1993.

---- idem, *Le miroir*, Tunis, L'or du Temps, 1997.

B. GAÂLOUL, *Les vapeurs de la ville*, Paris, Les éditions du Panthéon, 2001.

S. GUELLOUZ, *Les jardins du Nord*, Tunis, Salammbô, 1982.

- idem, *Myriam ou le rendez-vous de Beyrouth*, Tunis, Sahar, 1998.
- idem, *La vie simple*, suivi de *Trois nouvelles*, Tunis, Chama, 2001.
- J. HAFSIA, *Cendres à l'aube*, Tunis, MTE, 1975.
- A. SAÏD, *Feu d'oiseaux*, Marseille, Sud, 1989.
- idem, *L'Une et l'Autre Nuit*, Chaillé-sous-les Ormeaux, Le Dé bleu, 1993.
- idem, *Le secret*, Critérion, 1994.
- idem, *Demi coq et compagnie*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- F. ZOUARI, *La Caravane des Chimères*, Paris, Olivier Orban, 1990.
- idem, *Ce pays dont je meurs*, Paris, Ramsay, 1999; Tunis, L'Or du Temps, 2000.
- idem, *La Retournée*, Paris, Ramsay, 2002.

OPERE DI AZZA FILALI:

- Le voyageur immobile*, Tunis, Alif, 1990. (essai)
- Le jardin écarlate*, Tunis, Mim, 1996. (nouvelles)
- Monsieur L...*, Tunis, Cérès, 1999. (roman)
- Les vallées de lumière*, Tunis, Cérès, 2001. (roman)
- Propos changeants sur l'amour*, Tunis, Cérès, 2003. (nouvelles)
- Chronique d'un décalage*, Tunis, Mim, 2005. (roman)

STUDI CRITICI SU AZZA FILALI:

J. FONTAINE, *Le roman tunisien de langue française*, Tunis, Sud éditions, 2004, pp. 136-137.

C. LICARI, «*La vie c'est toujours en pointillé*». *Entretien avec Azza Filali*, «Francofonie», 46, 2004, pp. 199-211.

OPERE ALGERINE CONSULTATE:

AA.VV., *La vie en rose...nouvelles de femmes algériennes*, Paris, Marsa, 2001.

M. T. AMROUCHE, *Jacinthe noire*, Paris, Charlot, 1947.

---- idem, *Rue des tambourins*, Paris, La Table Ronde, 1960.

---- idem, *L'amant imaginaire*, Paris, Morel, 1975.

R. ABDESSEMED, *Mémoire de femmes*, Paris, Marsa, 1998.

L. BEN MANSOUR, *Le Chant du lys et du basilic*, Paris, Lattès, 1990.

---- idem, *La prière de la peur*, Paris, La Différence, 1997.

---- idem, *L'année de l'éclipse*, Paris, Calmann-Lévy, 2001.

A. BEGAG, M. BEY, L. SEBBAR et al., *Les Algériens au café*, Neuilly, Al Manar, 2003.

N. BOURAOUI, *La voyeuse interdite*, Paris, Folio, 1991.

M. CALLE-GRUBER, *Photos de racines*, Paris, Éditions des femmes, 1994.

C. CHAULET-ACHOUR (dir.), *Des Nouvelles d'Algérie*, Paris, Éditions Métailié, 2005.

H. CIXOUS, *Osnabrück*, Paris, Éditions des femmes, 1999.

---- idem, *Les rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000.

J.-M. CLERC, *Assia Djébar. Écrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.

J. DÉJEUX, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984.

D. DEBÈCHE, *Leïla, jeune fille d'Algérie*, Alger, Charras, 1947.

---- idem, *Aziza*, Alger, Imbert, 1955.

A. DJÉBAR, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957.

---- idem, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958.

---- idem, *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard, 1962.

---- idem, *Les alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967.

---- idem, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1980.

---- idem, *L'amour, la fantasia*, Paris, Lattès, 1985.

---- idem, *Ombre sultane*, Paris, Lattès, 1987.

---- idem, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.

---- idem, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

---- idem, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1996.

---- idem, *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997.

N. GHALEM, *Les jardins de cristal*, Québec, Hurtubise, 1981.

L. HAMOUTÈNE, *Abîmes*, Alger, Enag, 1992.

S. A. KHODJA, *Rien ne me manque*, Paris, Le Serpent à plumes, 2004.

A. LEMSINE, *La chrysalide*, Paris, Éditions des femmes, 1976.

F. A. MANSOUR AMROUCHE, *Histoire de ma vie*, Paris, Maspéro, 1968.

- Y. MECHAKRA, *La grotte éclatée*, Alger, ENAG, 1979.
- N. MERNIZ, *Famille nombreuse*, Chambéry, Comp'Act, 2002.
- M. MOKEDDEM, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1990.
- idem, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993.
- idem, *N'Zid*, Paris, Seuil, 2001.
- idem, *Mes hommes*, Paris, Grasset, 2005.
- F. M'RABET, *La femme algérienne*, Paris, Maspéro, 1965.
- idem, *Les Algériennes*, Paris, Maspéro, 1965.
- idem, *Une femme d'ici et d'ailleurs*, La Tour d'Aigues, Aube, 2004.
- idem, *Une enfance singulière*, Paris, Balland, 2003.
- L. RESTUCCIA, *Parole dal silenzio. Assia Djébar, la voce dell'Algeria fra Memoria e Storia*, Palermo, Palumbo, 2004.
- L. SEBBAR, *On tue les petites filles*, Paris, Stock, 1978.
- idem, *La pédophilie et la maman*, Paris, Stock, 1980.
- idem, *Fatima ou les Algériennes au square*, Paris, Stock, 1981.
- idem, *Shéazade, 17 ans, brune, frisée les yeux verts*, Paris, Stock, 1982.
- idem, *Le Chinois vert d'Afrique*, Paris, Stock, 1984; *Folie d'encre*, 2002.
- idem, *Parle mon fils, parle à ta mère*, Paris, Stock, 1984.
- idem, *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil* (avec Nancy Huston), Paris, Barrault, 1986; *J'ai lu*, 1999.
- idem, *Les carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985.
- idem, *J.H. cherche âme soeur*, Paris, Stock, 1987.

- idem, *La négresse à l'enfant*, Paris, Syros Alternatives, 1990.
- idem, *Le fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991.
- idem, *Le silence des rives*, Paris, Stock, 1993.
- idem, *La jeune fille au balcon*, Paris, Seuil, 1996; Points Virgule, 2001.
- idem (textes recueillis par), *Une enfance algérienne*, Paris, Folio, 1997.
- idem, *Le baiser*, Paris, Hachette, 1997.
- idem, *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 1999.
- idem, *Soldats*, Paris, Seuil, 1999.
- idem (textes réunis par), *Une enfance outremer*, Paris, Seuil, 2001.
- idem, *Marguerite*, Paris, Eden, 2002.
- idem, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.
- idem, *Sept filles*, Paris, Thierry Magnier, 2003.
- R. TITAH, *La Galerie des absentes. La femme algérienne dans l'imaginaire masculin*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1996.
- idem, *Un ciel trop bleu et autres nouvelles*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 1997.

OPERE DI MAÏSSA BEY:

- Au commencement était la mer*, Paris, Marsa, 1996. (roman)
- Nouvelles d'Algérie*, Paris, Grasset, 1998. (nouvelles)
- À contre-silence*, Grigny, Paroles d'Aubes, 1999. (essai)

Cette fille-là, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2001. (roman)

Entendez-vous dans les montagnes..., La Tour d'Aigues, L'Aube, 2002. (récit)

Journal intime et politique, Algérie 40 ans après (avec M. Kacimi, B. Sansal, N. Saadi, L. Sebbar), La Tour d'Aigues, L'Aube et Littera 05, 2003. (journal)

Sous le jasmin la nuit, La Tour d'Aigues, L'Aube-Barzakh, 2003. (nouvelles)

L'ombre d'un homme qui marchait au soleil, Montpellier, Chèvrefeuille étoilée, 2004. (essai)

Surtout ne te retourne pas, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2005. (roman)

Sahara mon amour, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2005. (textes et photos)

Alger 1951. Un pays dans l'attente, Manosque-Alger, Le bec en l'air-Barzakh, 2005. (textes et photos)

STUDI CRITICI SU MAÏSSA BEY:

C. CHAULET ACHOUR, *L'auteur répond aux questions d'Algérie Littérature/Action*, «Algérie Littérature/Action», 5, novembre 1996, p. 76.

---- idem, *M. Bey, l'épreuve de la mémoire*, «Littérature/Action», 63-64, septembre-octobre 2002, pp. 59-62.

---- idem, *Écrire en Algérie: M. Bey, sept années de création*, «Notre Librairie», 150, avril-juin 2003, pp. 76-80.

M. GEGERIAS, *M. Bey, Nouvelles d'Algérie*, «French review», 73, march 2000, pp.756-757.

L. IBRAHIM OUALI, *Ce quotidien aux odeurs de violence et de mort : Algériennes sur le champ de bataille*, «Francofonie», 43, autunno 2005, pp. 5-26.

---- idem, *M. Bey: des mots sous la cendre des jours. Au commencement était la mer... et Nouvelles d'Algérie*, «Esprit Créateur», 40, 2, été 2000, pp. 75-85.

J. L. JOUBERT, *Au commencement était la mer*, «Le Français dans le monde», 328, juillet-août 2003, p. 55.

---- idem, *Cette fille-là*, «Le Français dans le monde», 317, septembre-octobre 2001, p. 68.

A. KAOUAH, *Maïssa Bey: la parole conquise. Propos recueillis*, in «Notre Librairie», 155-156, juillet-décembre 2004, p. 76.

B. LE BOUCHER, *Maïssa Bey, Cette-fille là. Lecture/Dialogue*, «Algérie Littérature/Action», 55-56, novembre-décembre 2001, pp. 140-152.

M. BEY, *Sur 'Au commencement était la mer' (Interview)*, «Algérie Littérature/Action», 5, novembre 1996, pp. 75-78.

A. TABTI, *Trois oeuvres féminines d'aujourd'hui, une réécriture tragique ?* «Études littéraires maghrébines», 14, 1999, pp. 97-103.

STUDI CRITICI SU LEÏLA SEBBAR:

A. ARMEL, *Dans la folie de l'Algérie*, «Magazine littéraire», 344, juin 1996, pp. 84-85.

---- idem, *La Seine était rouge, Sebbar*, «Magazine littéraire», 377, juin 1999, p. 68.

M. BAROGHEL HANQUIER, *Identité mythique et différences viables Le Chinois vert d'Afrique de Sebbar*, «Revue francophone», IX, 1, printemps 1994, pp. 59-66.

T. BEKRI, *J. H. Cherche âme soeur*, «Notre librairie», 95, octobre-décembre 1988, pp. 82-83.

T. CARRIE, *Violence, Gender and Identity in Le thé au harem by Charef and Shérazade by Sebbar*, in R. GÜNTHER e J. WINDEBANK, *Conflict in Modern French Culture*, Sheffield Academic Press, 1994, pp. 179-198.

C. CLIFFORD, *The music of multiculturalism in Sebbar's Le Chinois vert d'Afrique*, «French Review», 68, 1994-1995, pp. 52-60.

F. DIOURI, *Vivre dans la dignité ou mourir*, Marrakech, Tensift, 1995.

- A. DONADEY, *Le silence des rives*, «French Review», 68, 1994-1995, pp. 1127-1128.
- N. DU PLESSIS, *Sebbar, voice of exile*, «World Literature today», 53, 1989, pp. 415-417.
- M. HUGON, *Sebbar ou l'exil productif. Propos recueillis*, «Notre Librairie», 84, juillet-septembre 1986, pp. 32-37.
- L.C. HUUGHE, *Déconstruction du regard plastique orientaliste. La contribution narrative de Djébar et Sebbar*, «Études francophones», 15, 2, automne 2000, pp. 89-99.
- H. JARROD, *Approches de l'homosexualité et de l'homoérotisme chez Boudjedra, Mammeri et Sebbar*, «Présence francophone», 43, 1993, pp. 149-180.
- N. KAPLAN, *En-jeux identitaires : mimésis et néo-orientalisme dans l'écriture décentrée de L. Sebbar*, «Francographies», 3, 1, 2000, pp. 11-33.
- B. LANE, *Analyse d'une écriture croisée. Le Chinois vert d'Afrique de Sebbar*, in J. BRAMI, M. COTTENET-HAGE e P. VERDAGUER, *Regards sur la France des années '80. Le roman*, Saratoga, Anma Libri, 1994, pp. 44-56.
- M. LARONDE, *Sebbar et le roman croisé. Histoire, mémoire, identité*, «Revue CELFAN», 7, 1-2, novembre 1987-février 1988, pp. 6-13.
- A. LIPPERT, *Cultural mix and personal integrity in Sebbar's J. H. cherche âme sœur*, «Revue CELFAN», VII, 1-2 novembre 1987, février 1988, pp. 2-5.
- M. MARCUS, *Sebbar, La Seine était rouge*, «World Literature Today», 74, 2000, p. 800.
- D. MARX SCOURAS, *The mother tongue of Sebbar*, «Studies in Twentieth Century Literature», 17, 1993, pp. 7-24.
- S. D. MÉNAGER, *Traces. Sebbar atteint au silence des rives*, «Nottingham French Studies», 34, 2, fall 1995, pp. 67-74.
- idem, *Sur la forme du roman de Sebbar Le silence des rives*, «Études francophones», 12, 2, automne 1997, pp. 55-65.

R. MERINI, *Two major francophone women writers. Assia Djébar and Leïla Sebbar. A thematic study of their works*, New York, Lang, 1999.

C. MITCHELL, *Sebbar, La jeune fille au balcon*, «French Review», 72, 1998-1999, pp. 946-947.

M. E. Mc CULLOUGH, *The orchestration of the arts in Sebbar's Shérazade*, «Analecta Husserliana», 63, 2000, pp. 343-350.

M. MORTIMER, *J. H. Cherche âme soeur*, «The French review», 62, 1988-1989, pp. 369-370.

C. NUNLEY, *From Schéhérazade to Shérazade, Self-fashioning the works of Sebbar. Thirty voices in the feminine*, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 238-248.

C. PINÇONNAT, *Le corps dans les littératures mineures. Une inscription problématique*, in G. KRAUSE, *Littérature et corporalité*, Stauffenburg Verlag, 1997, pp. 139-153.

P. J. PROULX, *Writing home. Exploration of exile and cultural hybridity in the correspondences of Huston and Sebbar*, «Esprit créateur», 40, 4, hiver 2000, pp. 80-88.

J.-C. RENART, *Soldats, Sebbar*, «Magazine littéraire», 385, mars 2000, p. 78.

D. STRAND, *Uncharting cultural identity. The spirit of displacement in Sebbar's fiction*, «Dalhousie French Studies», 44, fall 1998, pp. 159-167.

A. TALAHITE, *Odaliques et pacotille. Identity and representation in Sebbar's Shérazade*, 17 ans, brune frisée, les yeux verts, «Nottingham French Studies», 37, 2, fall 1998, pp. 62-72.

M. VAN STRIEN-CHARDONNEAU, *Les enfants de l'immigration dans deux romans de Sebbar*, in D. RUYTER TOGNOTTI, *L'étranger dans la littérature française*, Groningen, Institut de langues romanes, 1989, pp. 26-54.

W. WOODHULL, *Exile*, «Yale French Studies», 82, 1993, pp. 7-24.

LETTURE COMPLEMENTARI:

AA. VV. *Enciclopedia della filosofia*, Milano, Garzanti, 1981.

R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

---- idem, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

S. BECKETT, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

A. BRETON, *L'amour fou*, Paris, Folio, 1994.

W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.

H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991.

M. M. BOUCHARD, *Les Muses Orphelines*, Montréal, Lemeac, 1995.

D. BUZZATI, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1978.

I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2004.

A. CAMUS, *Le malentendu*, Paris, Folio, 1995.

V. COLOMBO (a cura di), *Parola di donna, corpo di donna. Antologia di scrittrici arabe contemporanee*, Milano, Mondadori, 2005.

J. CORTÁZAR, *Bestiario*, Milano, Einaudi, 1996.

D. CHRAÏBI, *L'inspecteur Ali à la C.I.A.*, Paris, Folio, 1970.

A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.

M. DURAS, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris, Gallimard, 1962.

F. FANON, *Sociologie d'une révolution. L'année V de la révolution algérienne*, Paris, La Découverte, 2001.

F. FÉNÉON, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Mercure de France, 1997.

F. FOSSATI, *Dizionario del genere poliziesco*, Milano, Vallardi, 1994.

- S. FREUD, *Il perturbante*, Roma-Napoli, Edizioni Teoria, 1984.
- S. GIUFFRIDA e R. MAZZONI, *Giallo: poliziesco, thriller e detective story*, Milano, Elemond, 1999.
- M. KUNDERA, *Les testaments trahis*, Paris, Folio, 2005.
- C. LISPECTOR, *Legami familiari*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- G. MACCHIA, M. COLESANTI, E. GUARALDA, G. MARCHI, G. RUBINO, G. VIOLATO, *La letteratura francese. Il Novecento*, Milano, BUR, 1995
- G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994.
- idem, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Adelphi, 1995.
- G. G. MARQUEZ, *Nessuno scrive al colonnello*, Milano, Mondadori, 1982.
- A. MEMMI, *Portrait du colonisé*, Paris, Corr  a, 1957.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2005.
- idem, *Prontuario di punteggiatura*, Bari, Laterza, 2004.
- J. W. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, London/New York Methuen, 1982.
- F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- G. PETRONIO, *Il punto sul romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985.
- E. A. POE, *Racconti*, Novara, Edipem, 1973
- A. ROBBE-GRILLET, *Instantan  s*, Paris, Les   ditions de Minuit, 2004.
- G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli*, Milano, Hoepli, 1922.
- N. SARRAUTE, *L'  re du soup  on*, Paris, Folio, 2003.
- idem, *Tropismes*, Paris, Les   ditions de Minuit, 2003.

J.-P. SARTRE, *Les mouches*, Paris, Folio, 1997.

---- idem, *Le mur*, Paris, Folio, 2002.

L. VAX, *La séduction de l'étrange*, Paris, Puf, 1987.

B. VIAN, *Les fourmis*, Paris, Pauvert, 1998.

FONTI BIBLIOGRAFICHE:

Le principali indicazioni bibliografiche sono state desunte attraverso lo spoglio dei seguenti volumi:

French Bibliography, Critical and Biographical references for the study of French Literature, Ed. By W. J. Thompson University of Memphis, 1960-2000.

O. KLAPP, *Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt, 1988 - 2002.

In seguito è stato necessario consultare la banca dati on line MLA e il sito specializzato in letteratura del Maghreb: www.limag.com

INDICE DEI NOMI

ABDALAOUI M., 194.
 ALBET M., 107.
 ALLOULA M., 219.
 AMROUCHE B., 182.
 AMROUCHE J., 177, 183.
 AMROUCHE M. T., 177, 183, 184.
 ARTAUD A., 84, 231.
 AUBRIT J.-P., 10, 144, 162, 163.

 BACCAR BOURNAZ A., 102, 103, 104, 105.
 BACHELARD G., 127.
 BACHTIN M., 252.
 BALDISSONE G., 143, 144.
 BATAILLE G., 92.
 BÉCHEUR A., 121, 268.
 BECKETT S., 155.
 BÉJ H., 51, 98, 99, 106, 121-123, 268.
 BEKRI T., 97, 99, 121, 268.
 BELARBI A., 26.
 BELKAHIA F., 45-47.
 BEN ALI Z., 96.
 BEN HADDOU H., 14-16.
 BEN MANSOUR L., 195-197.
 BENCHEKROUN S., 3, 27, 266.
 BENCHEMSI R. 6, 9, 29, 44-47, 50, 51, 56-60, 63-66, 68-70, 72, 73, 75-78, 80-85, 87-93.
 BENSAAD N., 106-115.
 BENVENISTE E., 245.
 BERNARDELLI A., 143.

BEY M., 6, 8, 9, 202, 214-221, 223-233, 235-237, 241-246, 249, 252, 253, 255, 258, 261, 267.
 BIEDERMANN H., 151.
 BIVONA R., 199.
 BLANCHOT M., 44, 93, 153.
 BOUCETTA F., 22, 23.
 BOUCHARD M.-M., 155, 156.
 BOUDJEDRA R. 225.
 BOUHDIBA A., 106.
 BOURAOUI N., 156, 199.
 BOURGUIBA H., 96.
 BOURNAZ A., 102.
 BOURNAZ M. A., 100, 101, 104.
 BOUSSEJRA H., 40-42.
 BOUSTA R. S., 14-16, 69, 70, 75, 76, 80, 81, 83, 87.
 BRETON A., 124, 170.
 BRION M., 163.
 BROOK P., 67.
 BUTOR M., 140.
 BUZZATI D., 153.

 CAILLOIS R., 150.
 CALLE-GRUBER M., 201.
 CALVINO I., 147.
 CAMUS A., 153, 154, 216.
 CARMICHAËL J., 219.
 CARROL L., 74.
 CESERANI R., 7, 146, 157, 166, 170.
 CHAFIK N., 26, 27, 266.

CHAÏBI A., 97.
 CHAMI KETTANI Y., 28.
 CHAMMAM D., 106, 115, 116, 118, 266.
 CHATMAN S., 251.
 CHAULET ACHOUR C., 33, 179-181, 190, 196, 197, 217, 220, 233, 235, 242, 267.
 CHIKHI B., 186.
 CHIMENTI E., 14.
 CHRAÏBI D., 92.
 CIXOUS H., 5, 201, 214.
 CLERC J.-M., 192, 193.
 COLESANTI M., 141.
 CURRERI R., 99, 265.

 DEBECHE D., 177-181, 183.
 DÉJEUX J., 14, 97, 185, 190, 191.
 DEL MONTE A., 152.
 DÉLACROIX E., 192.
 DIOURI F., 16, 17.
 DJEBAR A., 57, 176, 184-187, 192, 193, 198, 199.
 DURAS M., 154, 155.

 ECO E., 64.
 EL KHAYAT G., 29-32, 34.
 ETCHERELLI C., 224.

 FANON F., 187.
 FASSI N., 121.
 FELLOUS C., 121, 268.
 FENEON F., 206.

FERSI M., 116.
 FILALI A., 6, 7, 9, 106, 124-130, 132-141, 143-146, 148-152, 157-173.
 FONTAINE J., 96, 97, 105, 125.
 FRANKLIN A., 34.
 FREUD S., 75, 146.

 GAASCH J., 5, 35, 38, 266.
 GAUTIER T., 73.
 GEGERIAS M., 225.
 GENETTE G., 8, 127, 162.
 GHALEM N., 191.
 GIANOLIO V., 9.
 GIUFFRIDA S., 145.
 GODENNE R., 144.
 GOGOL N. V., 73.
 GONTARD M., 3, 4, 20, 27, 50, 51.
 GRAHAM LUNT L., 97.
 GRIVEL CH., 73.
 GUARALDO E., 141.
 GUELLOUZ S., 5, 97, 99, 102, 104, 106, 119, 265.

 HADJI-MALKI S., 26, 27.
 HAFSIA J., 97.
 HOFFMANN E. T. A., 78.
 HOUARI L., 17, 18.

 IBRAHIM OUALI L., 123, 125.
 IDOUSS K., 74, 75, 92.
 ISER W., 115.

JEAN G., 57.

JOUBERT J.-L., 176, 178, 228.

KACIMI M., 217.

KAOUAH A., 219, 220, 241.

KHAÏR-EDDINE M., 14.

KHATIBI A., 69, 185.

LARONDE M., 194, 195.

LAZZARIN S., 147, 150.

LE BOUCHER D., 225, 228, 231.

LECARME J., 176, 177.

LEMSINE A., 188, 190.

LICARI C., 125-127, 133, 138, 141.

M'RABET F., 187, 200, 201.

MACCHIA G., 141.

MANSOUR AMROUCHE F. A., 177, 181-183.

MARCHI G., 141.

MARQUEZ G. G., 154.

MARZLOFF M., 215, 220, 221.

MAUPASSANT G., 73.

MAZZONI R., 145.

MECHAKRA Y., 190, 191.

MELLIER D., 73.

MEMMI A., 176, 177.

MERNISSI F., 4, 18-21, 24.

MERNIZ N., 5, 205-208.

MERTZ-BAUMGARTNER B., 196, 225.

MEZGUELDI Z., 4, 20.

MITTERAND F., 104.

MOKEDDEM M., 197, 198.

MORRISON T., 9.

MORTARA GARAVELLI B., 71, 118.

MOURAD F. E., 15, 16.

NAAMANE GUESSOUS S., 4, 24.

NADAUD A., 21, 268.

NADIFI R., 26.

NEKKACHE O., 219.

ONG J. W., 196.

ORLANDO F., 168, 169.

PANIGADA D. M., 6.

PELLINI P., 132, 133.

PELLIZZI F., 10.

PIAF E., 84.

PICARD M., 217, 233.

PICASSO P., 192.

PIROTTA S., 6.

POE E. A., 10, 78, 89.

PRINCE G., 8, 63, 112, 115, 120, 122, 137, 138, 140, 150, 159, 230, 244.

RADHOUANE N., 102.

RESTUCCIA L.,

RIVOIRE ZAPPALA M., 99, 265.

ROBIN R., 197.

RONCHETTI G., 152.

RUBINO G., 141.

SAADI N., 217.

SAGAN F., 185.

SAÏD A., 96, 105, 106, 266.

SALHA H., 110, 111.

SANSAL B., 217.

SARRAUTE N., 140, 163.

SARTRE J.-P., 152.

SBAÏ N., 15, 16.

SEBBAR L., 5, 193-195, 209-211, 217, 266-268.

SEBTI F., 5, 17, 34, 35.

SEGARRA M., 28, 51, 57, 58, 75, 195.

SIMENON G., 152.

STORA B., 219.

SVED É., 219.

TABONE E., 176, 177.

TABTI B. M., 222.

TITAH R., 202, 204, 205.

TODOROV T., 8, 147, 245, 253.

TRABELSI B., 27, 38.

VAX L., 91.

VERCIER B., 176, 178.

VIEGNES M., 72, 76, 89.

VIOLATO G., 141.

WAHBI H., 50, 57.

YACINE K., 182, 190, 215.

YACOUBI R., 24.

ZOUARI F., 100, 105, 265.

ZUMTHOR P., 242, 245.